783.05
CA
46:10-12
Music

Der Introitus Gaudeamus omnes am Allerheiligenfeste.

Von P. W. J. Doll S. V. D., Steyl.

Wie man doch wechselhaft sein kann in seinen Anschauungen! Es war ein frischer, sangesfroher Chor, den wir während unserer Gymnasialstudien bildeten. Am Vorabende von Sonn- und Feiertagen, wo sich jedermann von der weihevollen Stimmung getragen fühlte, welche die Klosterräume erfüllte, war die letzte Gesangprobe. Dann standen wir um den P. Dirigenten, vor dem großen Pustetschen Großfolio und sangen die Weisen der damals offiziellen, heute so gerne verwünschten Medizäaausgabe mit Liebe und Begeisterung. Oft lag uns das Wort auf der Zunge: Wie doch diese Choralgesänge so fromm, so anziehend, so treffend im Ausdruck sind.

Nur eins war mir schon damals ein Rätsel: Warum doch in diesen Gesängen eine wirkliche Festesstimmung nie so recht zum Durchbruch kommen wollte. Das Gaudeamus omnes z. B. klang mir immer etwas steif und hölzern. Das leicht Gehobene und Sprudelnde, das der Jugendsinn in einem Gaudeamus suchte, fehlten.

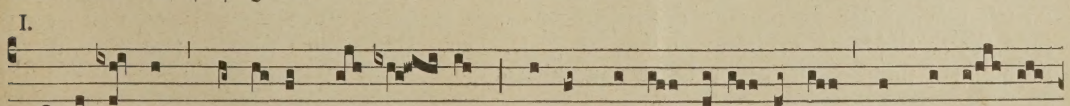
Damals waren uns die traditionellen Gesänge nur als Schreckgespenster mit endlos gewundenen Neumen bekannt. Es seien Rückständigkeiten eines weniger fein empfindenden Mittelalters, aus denen die neuere Zeit das wirklich Schöne und Treffende herausgeschält und unseren höheren Ansprüchen entsprechend geformt habe. Aber wie war ich erstaunt, als ich später einmal diese Rückständigkeiten vom Benediktinerchore in Emaus-Prag vortragen hörte! War das nicht eine ganz neue Welt von Melodik, Wohlklang und Schönheit? Es ist mir noch in Erinnerung, daß ich mir damals sagte, so müsse einem wohl zumute sein, wenn man faszíniert würde. Über die traditionellen Gesänge war ich anderer Ansicht geworden.

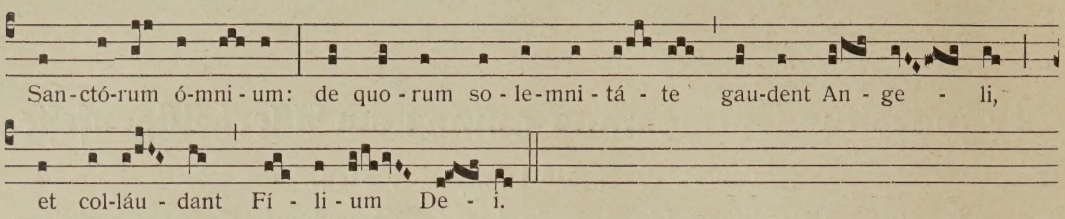
Bald nachher erschien das vatikanische Graduale. Unter den neuen Gesängen interessierte mich vorzüglich auch die Fassung, die darin das Gaudeamus omnes gefunden hätte. Aber merkwürdig. So wie ich es jetzt notiert fand, mochte es mir gar nicht zusagen. Es war bedeutend verändert und doch wieder in den Grundzügen dasselbe, wie in der Medizäa. Eigenartig erschien mir die Textverteilung, bei der Haupt- und Nebensilben fast gleichmäßig berücksichtigt waren; eigenartig die Schreibweise, die dem Auge zwar gefiel, die aber auch manches Ungewohnte darbot. Widerwärtig war mir geradezu, wenn ich jeden Augenblick von bekannten und im Gehör liegenden Linien abgeworfen wurde, und ich mir dabei noch sagen sollte, es sei die Veränderung im Vergleiche zu der früheren Melodie auch bestimmt schöner. Jedenfalls erschien mir das neue Gaudeamus nicht stimmungsvoller, als das der Medizäa. Ich war in meiner Anschauung schwankend geworden.

In der Folge hörte ich die neue Melodie öfters. Das erstmals Ungewohnte fiel mir nicht mehr auf. Dazu traf es sich einmal, daß ich aus der Nähe einen Choralchor die medizäische und einen anderen die vatikanische Fassung des Gaudeamus proben hörte. Beide brachten ihre Melodien in gutem Vortrage. Hier wurde mir nun aber fast handgreiflich, wie ungleich treffender die traditionelle Weise zum Texte passe, als die der Medizäa. Bei jener floß die Melodie so leicht, so frisch und frohbewegt dahin. Mühelos schmiegte sie sich dem Texte an, so daß man's merkte: das ist ein Guß. Bei dieser vermochte die Begeisterung des Dirigenten über eine gewisse Schwerfälligkeit der Melodie nicht hinwegzuhelfen.

Eine festere Anschauung über die traditionellen Gesänge griff Platz. Sie war mir nicht von jemand anderem suggeriert worden. Aus unbeabsichtigter Vergleichung zwischen beiden Fassungen hatte ich sie gewonnen. Sehen wir uns den Introitus etwas näher an. Seine Melodie ist folgende:

I.





Wer der Meister dieses Liedes gewesen, ist uns unbekannt. Kod. 339 von St. Gallen führt es als Introitus auf das Fest der heiligen Agatha an. Allerheiligen feierte man zu Zeiten Gregors I. noch nicht. Allerdings kam kurz nach seinem Tode unter Bonifatius IV. das Pantheon an die römische Kirche. Kaiser Phokas hatte es ihr überwiesen. Dieses Gebäude, das ursprünglich ein Tempel zu Ehren aller heidnischen Götter gewesen sein soll, wurde nun zu einer Kirche umgestaltet und auf den Titel aller heiligen Märtyrer geweiht. Der Zudrang des Volkes zu dieser Kirche wurde sehr groß, und weil um die Zeit des 13. Mai, dem anfänglichen Gedächtnistage, die Lebensmittel in der Stadt knapp gewesen seien, wurde das Fest von Gregor IV. auf den 1. November verlegt. Unter Ludwig dem Frommen wurde es 835 in dessen Reiche eingeführt, hatte aber seit dieser Einführung nicht nur den Charakter des Gedächtnisses aller Märtyrer, sondern aller Heiligen.[1])

Im Kodex 339 von St. Gallen findet sich der Meßtext für das Allerheiligenfest nicht vor. Es ist aber dieselbe Introitusmelodie an Allerheiligen, wie sie am Feste der heiligen Agatha gesungen wird. Da nun der Kodex von St. Gallen nach einer gutbegründeten Annahme die getreue Wiedergabe derjenigen Gesänge darstellt, die Gregor I. († 604) in seinen Antiphonarius aufnahm, das Fest der heiligen Agatha auch schon zu Zeiten dieses Papstes gefeiert wurde und infolgedessen der Introitus dieses Festes bereits damals die gregorianische Fassung hatte bezw. empfing, so liegt uns heute in der Vatikana eine Melodie vor, die wenigstens 1300 Jahre in der heiligen Kirche schon gesungen worden ist. Daß der heilige Gregor der Komponist des Liedes gewesen sei, ist weniger wahrscheinlich. Vielleicht bestand das Lied schon mehrere Jahrhunderte vor ihm, wenn auch in etwas verschiedener Form. Seine fein symmetrische Gestaltung und die mit vielem Kunstsinn geführten Linien, wie sie heute der Introitus in der Vatikana besitzt, sind jedoch spätestens vom heiligen Gregor selbst bezw. von den Sangesmeistern seiner berühmten, römischen Kantorenschule eingetragen worden.

Wer es nun auch immer komponiert haben mag, es ist ein herrliches Lied, wie es uns jetzt wieder vorliegt. Und wie treffend es die Festtagsstimmung zum Ausdruck bringt, zeigt nicht nur der Umstand, daß eine Reihe von später eingeführten Festen seine Melodien ebenfalls als Eröffnungsgesang verzeichnet haben, in Seb. Brants Narrenschiff hat es sogar die Narrenbande mit verändertem Texte auf ihre Fahne geschrieben, wie etwa heute unsere Studenten ihr „Gaudeamus igitur". Ein österreichischer Musikprofessor meinte gar mal, Dr. Stehles berühmte Salve Regina-Messe wirke bei ihm geradezu wie eine kalte Dusche, wenn er dieselbe nach diesem Introitus intonieren höre.

Festtagsstimmung wird mit dem Stücke aber offenkundig nur dann erzielt werden, wenn dasselbe in einer schönen, kunstgemäßen Wiedergabe gebracht wird. Zu dem Zwecke muß der Dirigent vor allem eine Übersicht über die ganze Antiphon zu gewinnen suchen. Die Gliederung derselben muß ihm gegenwärtig sein, um zu wissen, in welcher Weise er die Schattierungen und Farben zu verteilen hat.

Die beiden Hauptteile sind durch den Text bedingt, an den sich der Komponist auch anlehnte: Die begeisterte Aufforderung des Sängers zur Festesfreude: „Lasset uns alle freuen im Herrn, indem wir einen Festtag zu Ehren aller Heiligen feiern," mit einer Art Begründung im Nachsatze: „über deren Ehrentag (ja auch) die Engel sich freuen und den Gottessohn preisen."

Die erste Periode ist von gleicher Länge wie die zweite und von ihr durch eine Art Trugschluß auf der Dominante getrennt. Für eine gefällige Wiedergabe ist es von Bedeutung, beide Abschnitte deutlich voneinander zu trennen. Daher hier pausen, und zwar merklich pausen, nachdem in einer ruhigen dynamisch abgeschwächten Schlußdehnung über omnium

[1]) Vgl. Kellner, Heortologie, pag. 240. Freiburg, 1911.

die erste Periode geschlossen wurde. Man dehne aber nicht nur die zwei letzten Noten, sondern den ganzen Torkulus. Die zweite Periode setze man leise, aber ohne zu zögern ein und werde allmählich wieder stärker.

Das h erscheint noch heute manchem als eine unausstehliche Härte. Man hat ihnen zum Troste gesagt, es sei gerade keine Todsünde, wenn sie ein b einsetzten. Wer über die Stelle nicht gut ohne Stolpern und Ärgern hinüber kann, singe ruhig b. Mir möchte jedoch scheinen, daß er damit auf einen eigenartigen Reiz verzichtet, der durch einen gut vorbereiteten, diskreten Vortrag erzielt wird.

In ihrem inneren Aufbaue sind die zwei Perioden enge verwandt. In beiden wiederholt sich das schwungvolle Motiv über honore je zweimal, in beiden bildet es auch den Hauptakzent der melodischen Linie, den glanzvollen Lichtpunkt in der dynamischen Schattierung. Immer wieder schlägt der Sänger diese zündenden Töne an und möchte in seiner Begeisterung mit sich fortreißen, die im Gotteshause zusammengekommen sind, das Fest der sieghaften Erdenpilger zu feiern.

In den Abständen, in welchen sich die Motive wiederholen, zeigen sich schöne, sorgfältig abgewogene Verhältnisse. Wie wenn der Komponist dieselben mathematisch abgestochen hätte, ergeben sich zwischen den Melismen der Höhenpunkte die Zahlen: (Domino) 17 (sub honore) 15 (solemnitate) 17 (collaudant). Trotzdem nirgendwo eine Ecke oder Kante in der melodischen Linie. Wurden diese Verhältnisse unbewußt in das Lied eingetragen, so wäre dies wiederum ein Zeugnis des bewunderungswürdigen Feingefühls der alten Sangesmeister für schöne Proportionen und Rhythmen.

Für die Einführung der vatikanischen Fassung braucht man sich der Tatsache nicht zu verschließen, daß es nicht leicht ist, sie in einer den Eigenarten der gregorianischen Musik entsprechenden Weise wiederzugeben. Die Melodie der Medizäa sang sich gewiß leichter. Dafür bietet sie aber auch nur armselige Reste, die weder den Musiker noch auch das andächtige Gemüt befriedigen können, wo die herrliche, ursprüngliche Liedform auch nur einmal gehört wurde. Und ist es vergebliche Mühe, die formvollendeten Melodien der Vatikana in schöner, gefälliger Fassung Gott dem Herrn und den Andächtigen in der Kirche darzubieten? Was würde das Publikum eines profanen Konzertes sagen, wollte man ihm „überarbeitete" Lieder unserer großen deutschen Liederkomponisten bringen? Seien wir nicht minder peinlich mit unseren Ansprüchen im Gotteshause, als jene, die nur der Erholung oder des Vergnügens wegen ihre Forderungen stellen.

Der Introitus hebt frisch und bestimmt an. Man bringe die melodische Linie so, daß sie im Tone ihre jedesmalige größte Stärke in den vier Höhenpunkten empfängt; diese Stellen müssen jedoch vorbereitet werden durch ein stets gebundenes accrescendo und aufgelöst werden durch ein ebenso gebundenes decrescendo. Bei celebrántes achte man darauf, den Textakzent recht bestimmt zu geben und von dort an den Ton in crescendo wieder sich steigern zu lassen. Schwierigkeit dürfte eine saubere Wiedergabe des Melisma über Domino bieten. Das a vor dem Quilisma der Figur verdopple man, setze mit der Stimme weich, aber bestimmt ein, strebe anschwellend in leichtem Flusse über das Quilisma zum b hin und gebe diesem den größten Nachdruck. Die dem b nachfolgenden Noten werden decrescendo gebracht, denen sich ungezwungen jene über diem festum anschließen. Ähnlich dieser Figur werden jene über Angeli und Dei vorgetragen, mit dem Unterschiede, daß die Note vor dem Quilisma bei diesen letzteren nur eine leichte Dehnung empfängt. Man beachte wie die gleiche Neume bei den genannten Worten wiederkehrt, nur jedesmal eine Terz tiefer notiert.

Ein Blick auf die medizäische Fassung genügt, um sich über deren Abschaffung leicht zu trösten. Es ist wirklich mit dem Verluste der Medizäa nichts verloren, aber vieles, sehr vieles gewonnen in den neuen vatikanischen Gesängen. Wo fänden sich auch in der Medizäa die feinen Proportionen, die rhythmisch wirkungsvoll sich abhebenden Glieder und Perioden, dieser leichte, anziehende Fluß der melodischen Linie, der Stempel klassischer Liedkunst, wie er dem Gaudeamus der Vatikana aufgedrückt ist? Den Reformern fehlten eben die feststehenden Grundsätze für ihre Bearbeitungen; das geht schon daraus hervor, daß sie diesen gleichen Text bald auf diese, bald auf jene Weise an den verschiedenen Festen brachten. Freuen wir uns, heute eine korrekte, würdige Ausgabe zu besitzen und suchen wir ihre Melodien verständnisvoll und kunstgemäß zum Vortrag zu bringen.

Franz Liszt und die Kirchenmusik.

Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage (22. Oktober).

Von Joh. Hatzfeld, Friedrichroda (Thüringen).

I.

Es ist gewiß seltsam, daß es über die kirchenmusikalischen Werke Franz Liszts nie in dem Maße einen Streit gegeben hat, wie etwa über die Messen Haydns, Mozarts und Schuberts. Liszts Messen wurden nach einer fast beleidigend kurzen Debatte dem Konzertsaal überwiesen, für den sie doch nach des Meisters Meinung gar nicht geschrieben waren. Selbst der unermüdliche Kämpe Schnerich will es dem Gefühle überlassen, zu entscheiden, ob Liszt in die Kirche gehöre oder nicht. Die Ursache dieses, für einen ausgesprochenen kirchenmusikalischen Reformer sicherlich merkwürdigen Schicksals scheint nicht leicht zu eruieren zu sein, wenn man sich nicht etwa damit bescheiden will, daß Liszts kirchenmusikalische Produktion mit seinen übrigen Werken kurzerhand in dieselbe Verdammnis gezogen wurde.

Leute nun, die sich in der musikalischen Wetterprognose auskennen wollen, sagen seit einiger Zeit mit ziemlicher Bestimmtheit eine bevorstehende Periode intensiveren Lisztkultes voraus. Daß dieser Kult einmal kommen mußte, ist die einfache Konsequenz der Tatsache, daß er noch nicht da war; denn jeder Kundige weiß es, daß Liszts Lebenswerk nicht so leicht wiegt, daß es sich einfach auf die Seite schieben ließe. Ob nun aber gerade in unserer Zeit die Vorbedingungen für ein tieferes Verständnis Lisztscher Musik, die über ein banausisches Lobhudeln hinausgeht, gegeben sei, das zu entscheiden müssen wir den obbemeldeten Wetterpropheten überlassen. Man möchte ihnen fast beistimmen, wenn man sieht, wie in der Literatur, die ja auf den Barometerstand des geistigen Lebens am empfindlichsten reagiert, der Pseudomystizismus Maeterlinckscher Observanz durch einen besseren, aus den lautereren Quellen mittelalterlicher Mystiker geschöpften, überwunden zu werden anfängt; denn auch Liszt ist Mystiker, als welcher er übrigens auch nicht ohne Nachfolge geblieben ist, man vergleiche nur Pfitzners Armen Heinrich und Rose vom Liebesgarten.

Es ist nicht ausgeschlossen und gewißlich zu wünschen, daß die Feier des 100. Geburtstages Liszts der sich ankündenden Entwicklung den endgültigen Antrieb gäbe. Jedenfalls aber verdankt die katholische Kirchenmusik einem Franz Liszt, auch abgesehen von seinen kompositorischen Versuchen zuviel, als daß sie auf die Dauer dem Problem Liszt aus dem Wege gehen könnte. Sie muß sich mit ihm auseinandersetzen, und das um so mehr, als heute auch da manches Korn aufgeht, das Liszt in die Furchen legte.

Der Gedanke einer Reform der Kirchenmusik war eines der frühesten Ideale Liszts und zugleich auch dasjenige, das ihn bis in sein hohes Alter begleitete. Immer wieder kommt er in Gesprächen, Briefen und Aufsätzen auf dieses sein Lieblingsprojekt zurück und es gibt keines, das er mit größerer Hartnäckigkeit verfolgt hätte.

In seinen gesammelten Schriften (Bd. II., S. 55) findet sich ein Fragment, betitelt „Über zukünftige Kirchenmusik". Es ist gewiß bezeichnend, daß dieses Fragment (1834) mitten aus der Glanzzeit seines Virtuosentums datiert. Desgleichen findet sich in dem, vom folgenden Jahre datierten, bekannten Essay „Zur Stellung der Künstler" ein längerer eigner Abschnitt „Über die Kirchenmusik". Man braucht sich freilich nicht zu wundern, daß unter dem Lorbeer seiner späteren Künstlerfahrten dieser Gedanke in den Hintergrund trat. Doch nicht so, daß er ganz auf ihn vergessen hätte. Vielmehr zeigen seine „Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst" (1835–1840), daß sein Interesse dafür immer wieder aufflackerte, sobald er auf gleichgerichtete Bemühungen stieß oder überhaupt mit der *Musica sacra* in Berührung kam. Dort finden wir denn auch die hochinteressante Tatsache berichtet, daß sogar ein – Gasparo Spontini[1]) die Reform der Kirchenmusik ernstlich anzubahnen versucht hat.

[1]) Der Name Spontini (1774–1851) bedeutet eine wichtige Station auf der Linie Gluck–Wagner. Als Opernkomponist berühmt. Heute nicht mehr nach Gebühr gewürdigt, ist sein Einfluß auf Richard Wagner, was Rhythmik und Melodiebildung angeht, bis in den Tannhäuser hinein deutlich vernehmbar. Wagner schätzte ihn auch später noch sehr hoch.

Mit augenscheinlich starker innerer Anteilnahme berichtet Liszt über dessen Reformpläne in einem Reisebriefe an Maurice Schlesinger. (Über den Stand der Musik in Italien. 1838. Gesammelte Schriften, Bd. II., S. 229.) Es heißt dort S. 242 ff.:

„Da ich grade im Zuge bin Ihnen von Reformen zu sprechen, möchte ich eine solche, die ein durch eine lange und rühmlichst vollendete Laufbahn zu gewichtigem Wort berechtiger Künstler dem Päpstlichen Stuhl zur Annahme vorgelegt hat, nicht mit Stillschweigen übergehen. Nach einer Abwesenheit von dreißig Jahren hat Spontini, Ruhe wünschend, vielleicht auch aus dem Bedürfnis, die Heimatluft wieder zu atmen, bei seinem Protektor, dem König von Preußen,[1]) um die Erlaubnis nachgesucht, nach Italien zurückkehren zu dürfen . . . Als sicherer Beobachter der Sachlage, erkannte er die unmögliche Regeneration des Theaters und entsagte dem Vorhaben, hier einzugreifen; zugleich aber der Gesunkenheit der Kirchenmusik gewahr werdend, glaubte er, daß hier ein Reformversuch angezeigt sei, besonders auch, weil ein solcher definitiv von der Willenskraft eines einzelnen abhänge.

Verletzt, empört wie alle, die mit den religiösen Gefühlen die Gefühle des Künstlers vereinigen, — verletzt, empört, sage ich, über die lächerlichen und unschicklichen Theaterreminiszenzen, die er während des Gottesdienstes und der Feier der heiligen Mysterien anhören mußte, zornerfüllt sehen zu müssen, wie die mächtigen Pfeifen der Orgel, dieser königlichen Stimme der Dome, nur von melodischen Kunststückchen widerhallten, faßte er den edlen Gedanken, die Kirche diesem Skandal zu entreißen und die ernste und strenge Musik, wie sie ein Palestrina, Marcello, Allegri geschaffen, wieder herzustellen.

Dieser Gedanke fand glücklicherweise eine kräftige Stütze in dem Bischof von Jesi, welcher, sich stützend auf die Beschlüsse der Konzile und der Päpste, die zu verschiedenen Zeiten derartige Mißbräuche gebrandmarkt und die Heiligtumsschänder zu den entehrendsten Strafen verdammt hatten, eiligst ein spezielles Mandat, welches Theatermusik in seinen Diözesen verbot, erließ. Spontini aber reichte bei dem Heiligen Vater eine eingehende Abhandlung über die zahlreichen Mißstände des gegenwärtigen Zustandes der Dinge ein. Er schloß mit dem Vorschlage der durchgreifendsten Mittel, diese Mißbräuche in der Wurzel zu tilgen und eine neue Schule für Kirchenmusik zu gründen. Seine Heiligkeit hat Spontini mehrere Audienzen bewilligt, hat seinen Plänen günstiges Gehör geliehen; hat den berühmten Komponisten mit dem Orden des heiligen Gregor geschmückt . . .

Das alles hindert vielleicht nicht, daß der Reformationsplan, den Spontini überall in Frankreich und Deutschland zu verbreiten beabsichtigt, nicht von seinem Schicksal errettet wird, vergessen in irgend einem Karton der päpstlichen Kanzlei zu schlummern."[2])

Sobald Liszt auf die ihm zum Ekel gewordene „Glorie" des reisenden Virtuosentums verzichten konnte und er im kleinen Weimar anno 1848 sein Tuskulum gefunden hatte, begann er auch wieder seinen alten Plänen erneute Aufmerksamkeit zu schenken.

Das Jahr 1848 sah einen ersten Versuch in der Messe für Männerstimmen mit Orgel.

Als dann Peter Cornelius nach Weimar kam, glaubte er in ihm den kommenden Mann gefunden zu haben. Er bot seinen ganzen Einfluß auf, ihn zu bestimmen, sich hauptsächlich der Kirchenmusik zu widmen, was ja in Anbetracht der diskreten, fein abgetönten Harmonik und der noblen Diktion Cornelius' gewiß kein übler Gedanke war. Cornelius ging zunächst auch auf diese Anregung ein, wie der folgende Brief Liszts, datiert von Weimar den 4. September 1852 beweist, der auch zugleich ob einiger anderer Punkte Interesse verdient. Es heißt dort:[3])

„. . . Ich spreche Ihnen meinen herzlichsten Glückwunsch dazu aus, daß Sie durch Vollendung der von Ihnen projektierten kirchlichen Kompositionen den Sommer so gut verwendet haben. Das ist ein prächtiges Gebiet für Sie und ich möchte Sie dringend bitten, nicht locker zu lassen, bis Sie es mit aller Hingebung einige Jahre hindurch beackert haben. Sie haben tüchtige Studien gemacht und scheinen mir durch die Tiefe Ihrer Ideen sowohl als durch die Zartheit Ihrer Empfindung in ganz besonderem Maße befähigt, den

[1]) Spontini war Generalmusikdirektor in Berlin, welchen Titel nach ihm nur Meyerbeer und neuerdings wieder Richard Strauß führte.

[2]) Die äußeren Umstände waren wohl gerade in jenen Jahren einer Reform nicht günstig. Es wäre aber von höchstem Interesse, den Reformplan Spontinis, wenn es möglich wäre, kennen zu lernen.

[3]) Original französisch.

religiösen Stil mit Erfolg zu pflegen und eine Reform desselben herbeizuführen, die unserer Intelligenz, die mehr Arbeit und unserem Herzen, das mehr Erhebung verlangt, entgegenkommt. Es ist nichts weiter nötig, als daß Sie sich mit Palestrina und Bach (!) vertraut machen, alsdann brauchen Sie bloß Ihr Herz sprechen zu lassen und Sie können mit dem Propheten sagen: ‚Mein Glaube heißt mich reden — und ich weiß, daß unser Gott ein ewiger und lebendiger ist.'

Auch Ihr Herr Bruder, mit dem ich über diese Sache gesprochen habe, ist der gleichen Meinung über Ihren Beruf für die katholische Kirchenmusik ... Für den Augenblick scheinen mir Münster, Köln oder Breslau die gegebenen Punkte zu sein, wo Sie auf die geringsten Hindernisse stoßen würden bei dem Bemühen, sich den nötigen Ruf und die wünschenswerte Position zu verschaffen ..."

Cornelius blieb indessen nicht auf dem eingeschlagenen Wege, sondern landete — ein anderer Nikolai — bei der komischen Oper.

Auch mit Camille Saint Saëns stand Liszt wegen einer Messe in Korrespondenz und die Liebe und die Breite, mit der er dieses Werk des jungen Komponisten kritisiert, scheint darauf hinzudeuten, daß er auch von ihm in diesem Betracht für die Zukunft etwas erhoffte.

Doch suchte er auch selber in eigenen Werken den Spuren seines Ideales nachzugehen. Mit unendlicher Freude erfüllte es ihn, als er vom Kardinalprimas von Ungarn den Auftrag erhielt, zur Einweihung des neuen Graner Domes eine Festmesse zu komponieren und gegen alle Intrigen verstand er die Aufführung derselben auch durchzusetzen.

Neben der Graner Messe sind noch zu nennen die sogenannte Ungarische Krönungsmesse, die Missa choralis (mit Orgel) und das Requiem für Männerstimmen.

Mit scharfem Blicke erkannte er, daß es nötig sei, der Kirchenmusik auch nach außen hin jene Stellung zu verschaffen, die ihr zwar zukam, die sie bis dahin aber nicht hatte. Nur dann konnte sie nämlich ihre soziale Sendung erfüllen, die ihr nach seiner Intention vorbehalten war.

Als er darum im Jahre 1850 seine Programmschrift zu der leider nicht zur Wirklichkeit gelangten Goethestiftung schrieb (Ges. Schr. Bd. V., S. 1—109), vergaß er nicht, auch der Kirchenmusik ihr Plätzchen anzuweisen. Und als er später zur Einrichtung und Leitung eines ungarischen Nationalinstitutes für Musik berufen wurde, versuchte er ernsthaft, ihm eine eigene Abteilung für Kirchenmusik einzugliedern, für deren Leitung er Franz Witt — vergebens — zu gewinnen suchte.

Die Kirchenmusik war es letzten Endes auch, die ihn veranlaßte, seinen Wohnsitz in Rom zu nehmen und das geistliche Kleid anzuziehen. Papst Pius IX. schätzte den Künstler sehr hoch und gab ihm mehrfache Beweise seiner Huld, doch hatte sein Aufenthalt in Rom nicht den Erfolg, den er sich davon versprochen hatte. Er ließ sich dadurch aber nicht abhalten, den Reformgedanken, wo immer es geschehen konnte, zu fördern. So kam es, daß er einer der wärmsten Freunde und Förderer Franz Witts wurde und an der Entstehung und dem Fortgang der Cäcilienvereinsidee seinen wohlgewogenen Anteil hatte. Die Scoula gregoriana zu Rom und die Kirchenmusikschule zu Regensburg dürfen den Namen Liszts an seinem 100. Geburtstage mit Dankbarkeit nennen. Doch ist das alles so bekannt, daß es sich erübrigt, darauf näher einzugehen.

Von größerem Interesse mag es sein, aus einer Zusammenstellung dessen, was Liszt über die Musica sacra gedacht und geschrieben, ein Bild zu gestalten des Ideals, welches von ihr in ihm lebte.

(Fortsetzung folgt.)

Eine moderne Messe.

Von J. Hörmann, München.

Unter einer modernen Messe verstehe ich eine solche, die im musikalischen Ausdruck des liturgischen Textes dem gegenwärtigen Stand der Musik Rechnung trägt. Das tut die Messe (für gemischten Chor und Orgel) des jungen Komponisten Johann Schindler, die ich am Ostersonntag in Eichstätt gehört habe und deren Partitur mir nachträglich zur Verfügung gestellt

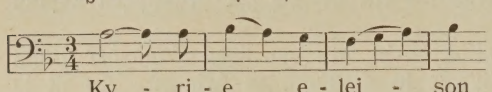
wurde, damit ich mich eingehender mit ihr befassen konnte. Ich berichte der Öffentlichkeit über diese Messe nicht allein deswegen, weil sie mir gefallen hat, sondern weil ich ihr eine größere Bedeutung beilege als irgend einer anderen, von der nichts weiter zu sagen ist, als daß sie schön ist. Ich glaube nämlich, daß Schindlers Messe als ein Versuch zur praktischen Lösung des kirchenmusikalischen Problems zu betrachten ist.

Das kirchenmusikalische Problem besteht bekanntlich darin, den jeweiligen Stand der Musik mit den stets gleich bleibenden Forderungen der Liturgie in Einklang zu bringen. Es ist so alt wie die Kirchenmusik selbst. In den ersten Zeiten des Christentums handelte es sich darum, unter Benützung und Verarbeitung der damaligen musikalischen Ausdrucksmittel eine würdige Kirchenmusik neu zu schaffen. Jahrhunderte vergingen, bis die Aufgabe für den einstimmigen Gesang im gregorianischen Choral gelöst wurde. Als die Musik dann zur Mehrstimmigkeit überging, tauchte das Problem neuerdings auf. Wieder bedurfte es einer über Jahrhunderte sich erstreckenden Tätigkeit, bis der polyphone Stil in den Werken Palestrinas und Lassos seine höchste Vollendung erreichte. Diese beiden Lösungen des Problems waren begünstigt durch den Umstand, daß bis dahin die Musik fast ausschließlich kirchlichen Zwecken diente. Das wurde anders mit der Umwälzung, die seit dem 17. Jahrhundert mit der Musik vorging. Von nun an beginnt der Aufschwung der weltlichen Musik (Oper, Instrumentalmusik). Die seit dem 17. Jahrhundert entstandene Kirchenmusik wurzelt, soweit sie nicht Nachblüte des Palestrinastils ist, nicht mehr in kirchlichem Boden, sondern ist vom weltlichen dorthin verpflanzt worden. Es ist daher nicht zu verwundern, daß nach dem vorläufigen Abschluß der Entwicklung der Musik durch die Werke der Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven die Klagen über die Verweltlichung der Kirchenmusik immer häufiger wurden. Das kirchenmusikalische Problem verlangte abermals Beachtung. Um die gleiche Zeit, nämlich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, begann die Neuherausgabe und Wiedererweckung der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. Damit schien auch schon der Weg gefunden, auf dem die Reform der Kirchenmusik gelingen konnte. Man geriet aber auf einen Irrweg, indem man die Frage falsch stellte und beantwortete, nämlich dahin, welches der für die Kirchenmusik geeignete Stil sei, und als solchen den Palestrinastil bezeichnete. Bekanntlich ging man auch in der bildenden Kunst einen ähnlichen Irrweg, indem man den gotischen Stil als Idealstil ansprechen und imitieren zu müssen glaubte. In der bildenden Kunst erkennt man heute den Fehler, in der Kirchenmusik ist man leider noch nicht so weit. Wenn es richtig ist, daß die Kirchenmusik, wie sie sich seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hat, verweltlicht ist, dann bestand und besteht die Aufgabe darin, ganz von vorne anzufangen, wie in den ersten Zeiten des Christentums, und aus der zeitgenössischen Musik eine kirchliche erstehen zu lassen. Das Zurückgreifen auf einen früheren Stil ist nicht notwendig; denn auch der Choral ist ohne einen Musterstil entstanden. Die Situation ist heute nur insofern günstiger, als der schaffende Tonkünstler aus dem Palestrinastil reichliche Anregungen schöpfen kann. Diese dürfen ihn aber nicht zu einer mehr oder minder sklavischen Imitation veranlassen, sondern er muß sie mit möglichster Freiheit verwerten und die Frage der Stilbildung ganz außer acht lassen. Ein Stil ist noch niemals von einem einzelnen geschaffen worden, er entsteht vielmehr erst aus dem Ringen einer ganzen Reihe von Künstlern um den treffendsten Ausdruck einer Idee. Diese ist es demnach, auf die der schaffende Künstler sein Augenmerk zu richten hat.

Ich mußte diese Erörterungen der Besprechung der Messe vorausschicken, weil nach dem Eindruck, den ich von ihr gewonnen habe, Schindler sich an keinen Stil und kein Muster angelehnt hat, sondern nur die Idee der Messe im Auge behielt. Ein nur flüchtiger Blick in die Partitur beweist, daß er auch die Fähigkeit besessen hätte, eine Messe im Palestrinastil zu schreiben. Er hätte dann vielleicht für sein Werk einen Verleger und die Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog gefunden. Daß er diese Vorteile zu erringen verschmäht hat, zeugt von seinem idealen Streben und sichert ihm den Dank aller Freunde eines gesunden Fortschritts in der Kirchenmusik. Wenn er nun auch weder im Palestrinastil schrieb noch ihn imitierte, so hat er doch nicht wenig Anregungen von seiten der Musik des 16. Jahrhunderts empfangen. Das erklärt sich schon aus seinem musikalischen Entwicklungsgang. In Eichstätt, wo er seine ersten musikalischen Studien betrieb, hatte er reichlich Gelegenheit, den Choral und die Musik des 16. Jahrhunderts kennen zu lernen. Während seiner höheren Ausbildung an der Akademie der Tonkunst in München war es ihm dann möglich, auch mit der allermodernsten Musik bekannt zu werden. Dieser Bildungsgang hat ihn vor der Einseitigkeit bewahrt, der solche leicht verfallen, die nur als Kirchenmusiker ausgebildet werden.

Ich komme nun zur Besprechung der Messe selbst.

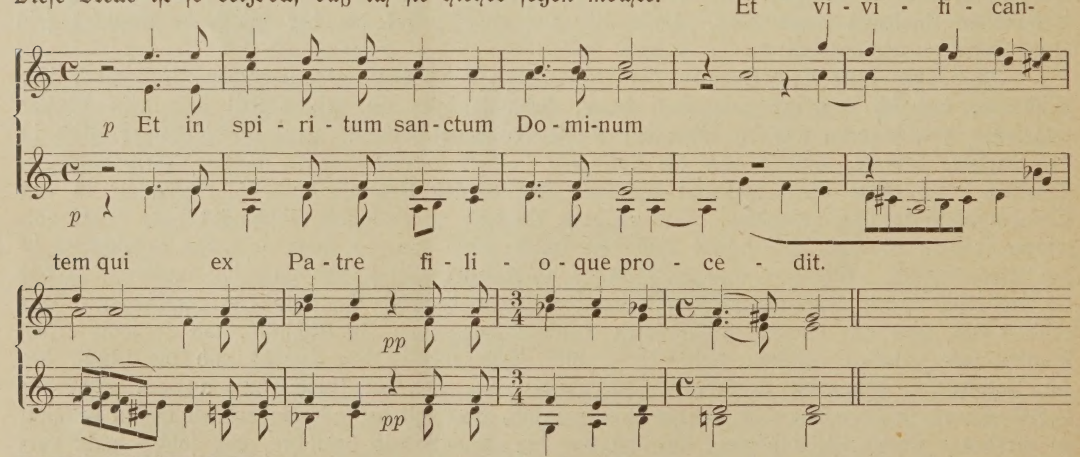
Das Kyrie (D-moll $^3/_4$) wird von einem kurzen Orgelvorspiel eingeleitet; dann beginnt der Baß mit dem Thema,



das die übrigen Stimmen nacheinander aufnehmen. Die anfänglich ruhig gehaltene Bitte um Erbarmen steigert sich bis zum Ausdruck schmerzvoller Zerknirschung, was mit Rücksicht auf den Inhalt des vorausgehenden Stufengebetes gerechtfertigt sein dürfte. Das Christe (G-moll) trägt dem Umstand Rechnung, daß das liturgische Kyrie aus den Kyrie-Rufen entstanden ist, die das christliche Volk der ersten Jahrhunderte bei der Liturgie und bei Prozessionen zu singen pflegte.[1]) Piano beginnend, werden die Rufe in wachsender Stärke wiederholt und fortissimo abgeschlossen. Ein Orgelzwischenspiel leitet zum zweiten Kyrie über, das dem ersten nachgebildet ist, aber auch einzelne eingestreute Kyrie-Rufe enthält. Ruhig, das Vertrauen auf Erhörung andeutend, schließt das Kyrie (in D-dur) ab.

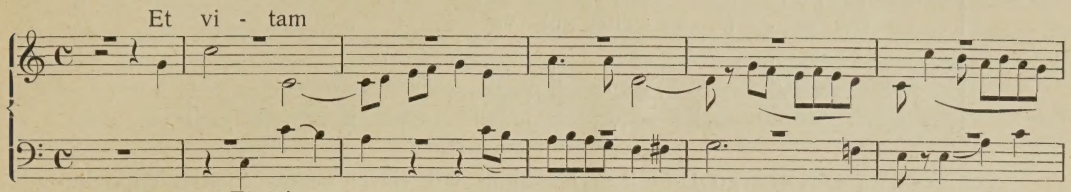
Das Gloria setzt piano mit „et in terra" ein, bis „glorificamus te" wird der Text in homophonem Satz jubelnd oder ruhig, je nach dem Inhalt, vorgetragen; in lieblichem Fluß folgt das „Gratias", „Domine Deus" bis „Pater omnipotens" deklamiert der Chor in einem prächtig gesteigerten Unisono. Der dem Gottessohn gewidmete Teil des Gloria ist wieder ruhiger gehalten, von besonderer Wärme ist der Ausdruck bei „Filius Patris". Im „Qui tollis" (H-moll) wechseln Solo und Chor, beim „miserere" werden wir an die schmerzvollen Töne des Kyrie gemahnt, „suscipe deprecationem nostram" ist von fast dramatischer Lebendigkeit. Von „Qui sedes" an trägt die Komposition wieder den Charakter eines feierlichen Lobgesanges, „cum sancto spiritu in gloria Dei Patris" erhebt sich über einem längeren Orgelpunkt, ein eigener kurzer Schlußsatz ist dem Amen gewidmet.

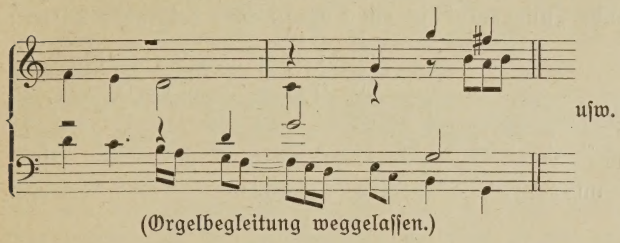
Das Credo beginnt in freundlichem C-dur ($^3/_4$). Es herrscht die ruhige Deklamation vor, bevorzugt im Ausdruck ist wieder die Stelle „Jesum Christum Filium Dei" (wie oben Filius Patris), die Stellen „ante omnia saecula" und „Deum verum de Deo vero" sind machtvoll deklamiert. „Genitum" bis „facta sunt" ist ein Kanon in der Oktave (Baß und Sopran), „qui propter nos homines" atmet einigermaßen die gedrückte Stimmung des Kyrie (zur Charakterisierung des sündigen Menschengeschlechts), bei „descendit" wird das Herabsteigen tonmalerisch ausgedrückt. Das „Et incarnatus est" ist eine moderne Harmonisierung der Melodie des „Et incarnatus" aus dem dritten Choral-Credo. Die dem Chorsopran zugeteilte Melodie wird aber noch von einem Soloquartett kontrapunktisch umspielt, während die Orgel nur einige Akkorde dazu erklingen läßt. Wie bei fast allen Kompositionen des Credo wird vom „Crucifixus" ab die Tonsprache lebendiger. Die Schilderung des Leidens, des Todes, der Auferstehung und Wiederkunft des Herrn regt von selbst zu einer das Dramatische streifenden Ausdrucksweise an. Schindlers Behandlung dieser Stellen erinnert lebhaft an Orlando di Lasso. Bei Einführung des Heiligen Geistes gewinnt die Komposition wieder den Charakter des Lieblichen. Diese Stelle ist so reizvoll, daß ich sie hieher setzen möchte.



[1]) Leitner, Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum. S. 180.

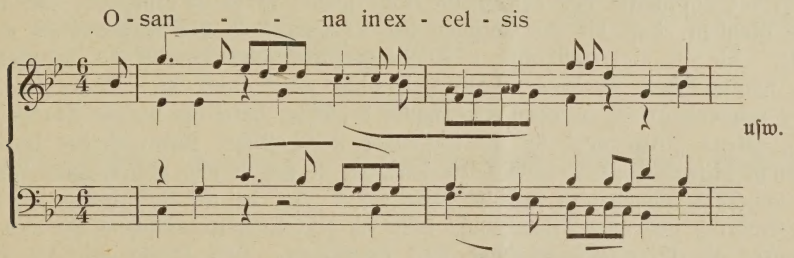
Von „Qui cum Patre“ an bewährt sich der Komponist insbesondere als Kontrapunktiker, „et unam sanctam“ ist ein Kanon, abgeschlossen wird das Credo mit einer Doppelfuge, die trotz ihrer Kompliziertheit einen klaren und imposanten Eindruck macht.





(Orgelbegleitung weggelassen.)

Entsprechend der dem Priester vorgeschriebenen Haltung fängt das Sanctus (G-moll $^6/_4$) piano an, wird aber bis zum fortissimo gesteigert; ebenso kraftvoll ist das „Pleni“ gehalten. Das „Osanna“ ist ein jubelndes Fugato, dessen lebhaftes Stimmengewoge (Engführung) durch ein Beispiel veranschaulicht werden soll.

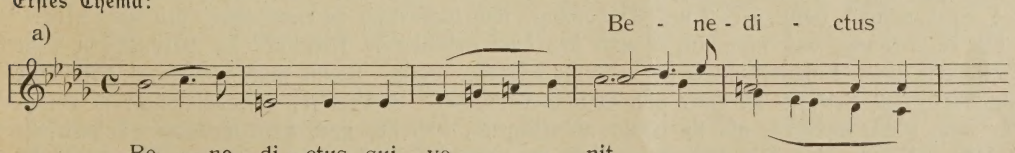


Das Benedictus bereitet uns mehrfache Überraschungen. Schindler hat mit feinem liturgischem und künstlerischem Sinn etwas Besonderes geschaffen. Wie er schon im Gloria und Credo die auf den Sohn Gottes bezüglichen Stellen durch besondere Wärme des Ausdruckes ausgezeichnet hat, so ist er im Benedictus bestrebt, der Anbetung des auf dem Altare gegenwärtigen Heilandes eine tief empfundene Innigkeit zu verleihen. Die demütig anbetende Stimmung erreicht er dadurch, daß er die Moll-Tonart (B-moll) wählt und die Orgel schweigen läßt. Diese Demut ist aber nicht stumpfes Brüten, sondern glaubensvolle Hingabe, was uns die seelenvollen melodischen Bildungen in allen Stimmen beweisen. Der Satz ist fünfstimmig und dadurch besonders klangvoll, daß sich zwischen Tenor und Baß ein mit Auszeichnung behandelter Baryton bewegt, der etwa wirkt wie das Violoncello im modernen Orchester. Polyphon beginnend geht der Komponist zur Homophonie über und kehrt nach einem imitatorischen Satz zum ersten Thema zurück. Trotzdem das Benedictus eine ganz moderne Komposition ist und nichts Archaistisches enthält, erinnert doch die selbständige Stimmenführung seines ersten polyphonen Teils an die Kompositionsweise des 16. Jahrhunderts. Schindler hat mit diesem Satz praktisch gezeigt, wie man Anregung durch eine frühere Stilgattung empfangen kann, ohne in eine Imitation zu verfallen, er hat damit aber meines Erachtens auch seine hervorragende Befähigung für die Kirchenmusik bewiesen. Das Benedictus hat mir bei der Aufführung der Messe den stärksten Eindruck hinterlassen.

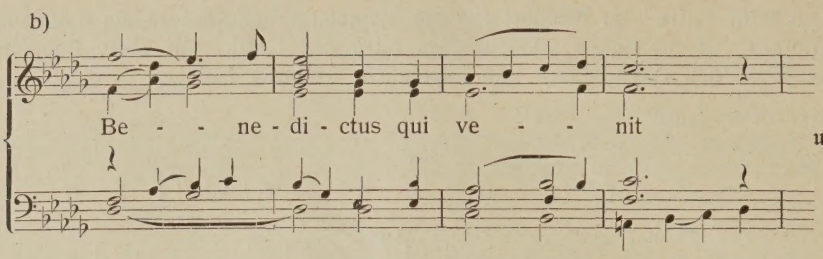
Beispiele:

Erstes Thema:

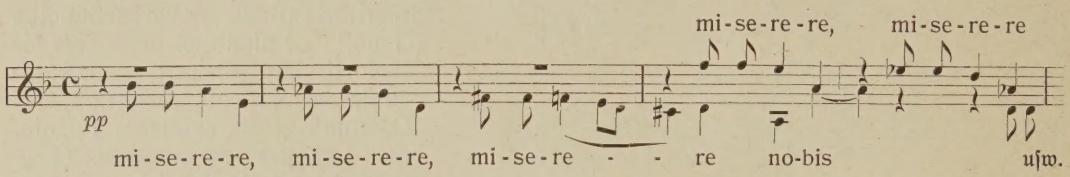
a)



(Übrige Stimmen weggelassen.)



Das Agnus Dei (Largo D-moll $^4/_4$) beginnt mit einem homophonen a cappella-Satz, wobei die Erinnerung an die Sünden der Welt durch einen stark dissonierenden Akkord zum Ausdruck gebracht wird. Das nun folgende „miserere" ist ein Fugato über folgendes Thema:



(Orgelbegleitung weggelassen.)

Daß hier die Chromatik eine bedeutende Rolle spielt, ist sofort ersichtlich. Ich gehöre nicht zu denen, die glauben, daß die Berechtigung der Chromatik in der Kirchenmusik erst bewiesen werden müßte. Sie ist ein musikalisches Ausdrucksmittel und überall da berechtigt, wo sie wirklich dem musikalischen Ausdruck dient und nicht Selbstzweck ist. Wenn es aber eines Beweises ihrer Anwendbarkeit in der Kirchenmusik bedürfte, hätte ihn meines Erachtens Schindler hier geliefert. Dieses „miserere" ist ein treffender musikalischer Ausdruck des Wortsinnes, es ist kindlich-fromm bittend ohne weinerlich zu sein, es ist keusch und wahr ohne den geringsten Beigeschmack von Affektiertheit oder süßlichem Pietismus. Hat bei der Aufführung das Benedictus den stärksten Eindruck auf mich gemacht, so muß ich jetzt nach gründlichem Studium der Messe dieses „miserere" als ihren gelungendsten Teil bezeichnen. Hier scheint mir die Aufgabe, in moderner Musiksprache den liturgischen Text zu vertonen, am glücklichsten bewältigt zu sein. Das zweite „Agnus Dei" ist eine Variation des ersten, das dritte ist ganz kurz gehalten; der Komponist geht alsbald zum „dona nobis pacem" über, das dem Kyrie nachgebildet ist, was ich nicht für sehr glücklich halte.

Ich möchte nun noch einige allgemeine Bemerkungen über die Messe machen. Die formellen liturgischen Forderungen, die an eine Messe gestellt werden, sind erfüllt. Die Eingangsworte des Gloria und Credo sind weggelassen, größere Textwiederholungen sind vermieden, Kyrie, Sanctus und Benedictus sind kurz. Daß der Komponist bei seiner als Missa solemnis gedachten Messe den Amen-Schluß des Gloria etwas pompöser ausstattete und den Schluß des Credo zu einer Doppelfuge gestaltete, dürfte nicht zu beanstanden sein. Der allgemeine Charakter der Messe ist der feierlichen Ernstes, der manchmal sogar an Herbheit grenzt; es finden sich aber auch manche Stellen lieblichen Charakters. Wohltuend berührt am ganzen Werke, daß sowohl alles Gewöhnliche, wie fadsüßlich Sentimentale vermieden ist. Aus der Besprechung der einzelnen Teile der Messe ergibt sich schon, daß Schindler über ein nicht unbedeutendes technisches Können verfügt. Bei einem jungen Komponisten kann natürlich noch keine vollkommene Abgeklärtheit vorhanden sein; es ist daher nicht zu verwundern, daß die Messe manches enthält, was dem Sturm und Drang der Jugend zugerechnet werden muß.

Zum Schlusse muß ich mich noch darüber äußern, ob die Messe als kirchlich zu bezeichnen ist. Der Begriff der Kirchlichkeit steht noch keineswegs sicher fest. Ich habe mich an anderer Stelle („Kirchenchor" 1908, Nr. 2 und 3) bemüht, ihn theoretisch zu entwickeln, bin aber keineswegs der Anschauung, daß man auf Grund der dort gefundenen Resultate die Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit einer Komposition ohne weiteres feststellen kann. Wenn man manchmal über eine Kirchenkomposition liest, sie sei zwar von keinem besonderen Kunstwert, aber kirchlich, so besagt das für mich nichts anderes, als sie sei so nichtssagend, daß sich auch kein weltlicher Inhalt feststellen lasse. Werke, die den liturgischen Text in ein möglichst harmloses musikalisches Geräusch hüllen, kann ich aber deswegen noch nicht als kirchlich erachten. Das hieße den Begriff der

Kirchlichkeit rein negativ auffassen in dem Sinn, daß eine Kirchenkomposition nichts Weltliches enthalten dürfe. Ich verlange aber von einer Kirchenkomposition, daß sie einen bedeutenden, dem liturgischen Text konformen Inhalt habe. Nur einer Musik gegenüber, die etwas zu sagen hat, ist die Frage angebracht, ob ihr Inhalt kirchlich oder weltlich sei. Bei einer solchen Musik wird aber auch die Antwort nicht leicht sein. Ich möchte allen denen, die bei jeder neue Wege gehenden Kirchenkomposition immer gleich die Frage nach deren Kirchlichkeit stellen, zu bedenken geben, daß es auch nicht möglich ist, von einem weltlichen modernen Werk sofort zu sagen, ob es klassisch ist, das heißt ob es einen Wert in sich trägt, der die Zeiten überdauern und nach Jahrhunderten noch erkannt und geschätzt werden wird. Wie viele anfänglich bejubelte Werke sind ganz von der Bildfläche verschwunden, und wie viele andere, von denen es schien, daß sie niemals Boden fassen würden, haben sich als unsterblich erwiesen! Dem Neuen gegenüber ist eben unser Urteil unsicher und unzuverlässig. Ich enthalte mich daher geflissentlich eines Urteils darüber, ob Schindlers Messe kirchlich ist. Aber das kann ich nach dem bei der Aufführung gewonnenen Eindruck mit gutem Gewissen versichern, daß sie, eine gute Aufführung vorausgesetzt, die Würde des Gottesdienstes nicht verletzt. Ob sie kirchlich ist, das werden spätere Zeiten entscheiden. Wenn wir in der Kirche nur solche neue Werke zulassen wollten, deren Kirchlichkeit außer jedem Zweifel steht, dann müßten wir jeden musikalischen Fortschritt aus der Kirche ausschließen. Denn alles Neue erscheint uns anfänglich fremd, am meisten in der Kirche und Liturgie, wo wir natürlicherweise geneigt sind, möglichst konservativ zu sein. Wir müssen uns aber überwinden und uns entschließen, das Neue, sofern wir es nicht von vornherein als schlecht erkennen, zuzulassen. Denn nur dann können wir zu einem sicheren Ergebnis darüber kommen, ob wir uns damit allmählich mehr und mehr befreunden können, oder ob wir es endgültig ablehnen müssen. „Prüfet alles, das Beste behaltet!"

Das katholische deutsche Kirchenlied im 18. Jahrhundert.

Von Rektoratlehrer P. Funcke in Steinheim (Westfalen).

Das 18. Jahrhundert ist neben der Zeit der Reformation das eigenartigste in der Entwicklungsgeschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes. In seiner ersten Hälfte waren die trauten Klänge und Lieder der früheren Jahrhunderte noch heimisch. Natürlich fanden neben dem Grundstocke der alten, liebgewonnenen Sänge auch die geistlichen Lieder des vorigen Jahrhunderts (eines Spee, Silesius, Nakatenus, Prokopius, Laurentius von Schnifis u. a.) Aufnahme in den Neuauflagen der Gesangbücher. Zu diesen gehören neben den Geistlichen Psälterlein der Jesuiten (1701, 1718, 1734, 1741, 1747, 1765) u. a. die Gesangbücher von Bamberg (1706, 1717, 1732), Braunsberg (1752, 1773, neue Auflage von Himml. Harfenklang 1639), das Eichsfeldische [Duderstädter] (1724, 1734), Erfurt (1713, 1769, 1774, 1779), Hildesheim (1736, 1765), Mainz [z. T. von P. Martin v. Cochem herausgegeben] (1705, 1712, 1715, 1724, 1733, 1737, 1762, 1772, 1774, 1778), Osnabrück (1704, 1729, 1758, 1768, 1773), St. Gallen (1705, 1730, 1755, 1769), Straßburg (1703, 1730, 1738, 1752, 1756, 1766, 1778) und Würzburg (1705, 1708, 1709, 1710, 1713, 1716, 1717, 1721, 1735, 1753, 1771, 1777, 1792, 1793). Von den Paderborner Gesangbüchern stimmen die v. J. 1704 und 1720 mit dem v. J. 1699 überein; dann gehören die v. J. 1726, 1734, 1737 und eins ohne Jahreszahl zusammen. Das Gesangbuch v. J. 1765 (mit seinen 80 protestantischen Liedern) steht allein. Das v. J. 1770 ist die zweite Auflage v. J. 1767; es hat die protestantischen Lieder bis auf drei beseitigt und stützt sich auf die früheren Gesangbücher; 1780 erschien ein Abdruck dieser Auflage. In der Diözese Münster schließen sich die Auflagen v. J. 1700, 1732 und 1785 an die v. J. 1674 (und 1688) an, die v. J. 1723 und 1734 an das bekannte v. J. 1677; die Auflagen von 1741, 1751, 1776, 1778 und 1787 gehören zusammen. Gegen diese weist das Gesangbuch von 1768 einige Änderungen auf, an das sich wieder die von 1771, 1774, 1782 und 1791 anschließen.

Unter den Liederdichtern des vorigen Jahrhunderts hat der unter dem Namen Angelus Silesius bekannte Breslauer Fürstbischöfliche Rat Johann Scheffler (1624 – 1677) in seinen mit poetischem Feuer gesungenen (205) Liedern, die er 1657 unter dem Titel „Heilige Seelen-Lust" veröffentlichte, dem Kirchenliede – freilich nicht zu seinem Besten, weil Schefflers Lieder zu sehr

am Subjektivismus kranken – die Pfade gewiesen. Seine zahlreichen, aber weniger glücklichen Nachahmer suchten ihn nämlich in den süßen Tändeleien der Schäferpoesie noch zu übertreffen. Trotzdem, oder vielleicht – dem Zeitgeiste entsprechend – gerade deshalb vermochte diese Richtung in der geistlichen Poesie bis zu den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts ihren Platz nicht nur zu behaupten, sondern sich stets einen größeren Anhängerkreis zu sichern.

Da trat allmählich ein völliger Umschwung ein. Es war in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als der ideale Klopstock[1]) (1748 Messias), der scharfdenkende Lessing (1766 Laokoon), der feinfühlende Herder (1778 Stimmen der Völker) und der welt- und stilgewandte Wieland (1780 Oberon) in der weltlichen Literatur Deutschlands mit der Vergangenheit brachen und als Herolde eines neuen Frühlings den kommenden Dichterfürsten Schiller und Goethe die Wege bahnten. – Dieselbe Zeit brachte auch der geistlichen Dichtung einen Umschwung, aber einen bedauernswerten, den gänzlichen Bruch mit dem Alten, der, folgerichtig durchgeführt, zur völligen Dekadenze führen mußte. Auf Grund der von Opitz und Spee aufgestellten Forderungen in der Prosodie (Rhythmus, Silbenwägung) und Metrik (Versbau und Reim) verwarf man die veralteten Wortformen (Archaismen), das unrichtige Silbenmaß und den gezwungenen, ja vielfach falschen Reim. Nicht nur der Form, auch dem Inhalte warf man den Fehdehandschuh hin. Während früher im Kirchenliede das gottinnige Gemüt der Gläubigen seine religiösen Gefühle zum Ausdruck brachte, die Lieder also in der Sprache des Herzens gedichtet und gesungen wurden, sollte jetzt nach der scharfkritisierenden Reformationszeit der Verstand zur Vorherrschaft gelangen. „Die Kirchenlieder," sagte man, „müßten klar und deutlich sein, dürften nicht zuviel erhabene und poetische Ausdrücke und Bilder enthalten, natürlich auch nicht zum Trivialen herabsinken."[2]) Der Kern dieser Forderung war berechtigt; aber wie so häufig im Leben verfehlte man auch hier die oft geschmähte und doch goldene Mittelstraße. Man fiel von einem Extrem in ein anderes und wußte sich namentlich vom Trivialen nicht fernzuhalten. Wohl hätte man „mit Ehrfurcht und schonender Hand das ehrwürdige Denkmal vom leichten Staube der Jahrhunderte reinigen dürfen; im übrigen mußte man es unangetastet lassen."

Die Folge dieser Umwälzung war eine wahre Hochflut von neuen Gesangbüchern, die so gründlich mit dem Althergebrachten aufräumten, daß im letzten Drittel des Jahrhunderts das katholische deutsche Kirchenlied ein ganz anderes geworden war, weil das didaktische Element das lyrische völlig verdrängt, und der alles zersetzende Geist des Rationalismus auch hier seinen mächtigen und unheilvollen Einfluß geltend gemacht hatte.

An der Spitze dieser neuen Bestrebungen steht der poetisch nicht unbegabte (Kommt her, ihr Cherubinen, Hebet Augen und Gemüte) originelle Kölner Gelehrte Dr. phil. Heinrich Lindenborn (geb. 6. Juni 1712 zu Köln, gest. zu Bonn 21. April 1750), der Verfasser des „Kölnischen Diogenes" der „Nächte der träumenden Sterblichkeit". Im Jahre 1741 gab er unter dem Titel „Tochter Sion" sein neues Gesangbuch „mit 200 nagelneuen Texten und Melodien" heraus. Zu den Weisen bemerkt er in der Vorrede: „Ich habe keine Kosten noch Sorge erspahret solche (d. i. Singweisen) von den bewehrthisten Capellen-Meistern und Music-Verständigen unseres Teutschen Landes verfertigen zu lassen, und zwar von Verschiedenen, damit die Melodien nicht zu sehr in selbige Thöne einfallen mögten, wie leichtlich geschehen dürfte, wenn solche von einem Meister alleinig verfasset wären worden."[3])

Das im Jahre 1760 erschienene, sonst minderwertige Gesangbuch des Benediktiners J. B. Barmann (1709–1788) führt als erstes statt der eckigen die runden Noten ein.

Das Paderborner Gesangbuch vom Jahre 1765 nahm mit kühnem Griff 80 protestantische Lieder auf, „da dem Herausgeber die ausgewählten Lieder kirchlicher zu sein schienen als die neuen Lieder aus der ‚Tochter Sion'".[4]) Dabei versichert die Approbation des Generalvikars J. A. Dierna (vom 5. März 1765), „daß das Buch durch die Synodal-Examinatoren sorgfältig geprüft worden sei, und sich nichts darin finde, was dem wahren, orthodoxen, allein seligmachenden römisch-katholischen Glauben, oder den guten Sitten widerstreite."[5]) – In dieser

[1]) Über den „Einfluß Klopstocks und seiner Schule auf das katholische Kirchenlied" hat die Klosterfrau Hildegunda Tepe im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1907 (S. 144–164) einen überaus lehrreichen Aufsatz veröffentlicht. – Im Jahre 1908 brachte der Franziskaner P. Matthäus Schneiderwirt im ersten Hefte der Jostesschen „Forschungen und Funde" (Münster) einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Kirchenliedes dieser Zeit: „Das katholische deutsche Kirchenlied unter dem Einflusse Gellerts und Klopstocks".

[2]) Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen III. Band 1891 S. 7.

[3]) Bäumker, a. a. O. S. 120. [4]) Derselbe a. a. O. S. 8. [5]) Derselbe a. a. O. S. 79.

Beziehung wurde das Paderborner noch von dem Danziger Gesangbuche (1732) übertroffen, das 100, und von dem Königsberger (1765), das 123 protestantische Lieder übernahm. Allerdings muß zugegeben werden, daß die Herausgeber nicht aus rationalistischen Beweggründen (wie die späteren Gesangbuchfabrikanten) diesen Weg eingeschlagen haben, sondern um nach dem Vorgange des Protestanten Zinzendorf (1727) die Berührungspunkte zwischen den beiden Hauptkonfessionen Deutschlands hervorzuheben.

Die bedeutsamste und erfolgreichste Erscheinung dieses Jahrhunderts ist das i. J. 1777 vom Münchener Hofkammer- und Kommerzienrat F. S. Kohlbrenner (1728–1783) herausgegebene und wahrscheinlich zum größten Teile auch von ihm verfaßte „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche", gewöhnlich das Landshuter Gesangbuch genannt. Von den deutschen Singmessen, deren Wurzel bekanntlich im Münsterschen Gesangbuch v. J. 1677 zu suchen ist, finden wir hier zum ersten Male die verbreitetste: Hier liegt vor deiner Majestät usw. Kohlbrenner, der wegen der Herausgabe seines Gesangbuches vom Papste Pius VI. gelegentlich seines Münchener Aufenthaltes beglückwünscht wurde, hat auch aus den „Liedern der Kirche" (1773) des Jesuiten F. X. Riedel (1737 [1738?] – 1773 [1775?]) und aus den „Geistlichen Liedern zum Gebrauche der Metropolitankirche bei St. Stefan in Wien und des ganzen Wienerischen Erzbistums" von Michael Denis S. J. (1729–1800) geschöpft, der in der weltlichen Literatur als ‚Sined der Barde' bekannt ist. Von diesen ist ‚Tauet Himmel den Gerechten' das bekannteste; von jenen hat ‚Deinem Heiland, deinem Lehrer' seinen Siegeszug durch ganz Deutschland angetreten.

In Breslau vollzog den Bruch mit der Tradition 1778 (Allgemeines und vollständiges Catholisches Gesangbuch) der geistliche Rektor des dortigen Alumnates Ignatz Franz (1719–1790) und im Jahre 1781 zu Osnabrück (Neues katholisches Gesangbuch zur Belehrung und Erbauung der Christen) der Domvikar Rudolf Deutgen († 1787). Die „Sammlung geistlicher Lieder mit Gebethern zum Gebrauche der katholischen Gemeinde Drensteinfort" (1781), die 1798 als „Gesang- und Gebetbuch zum Gebrauche der Römischkatholischen" neu aufgelegt wurde, führte in der Diözese Münster die unheilvolle Neuerung ein. Salzburg brachte im Jahre 1781 einen Abdruck des Landshuter Gesangbuches, zu dem 1783 ein zweiter Teil erschien. Im Jahre 1782 folgte St. Gallen mit seinem „Catholischen Gesangbüchlein". In Mainz verschaffte 1788 (Neues christkatholisches Gesang- und Gebetbuch für die mainzer Erzdiözes) der Generalvikar Ernst Xaver Turin (1738–1810) dem Bruche mit der Vergangenheit hartbekämpften Eingang. Das „katholische Gesangbuch zum Gebrauche des Bistums Salzburg" (1789) gewährte auch hier der mächtig wachsenden Reformbewegung Einlaß. Den Reigen mögen der Pfarrer zu Erkelen (Kreis Höxter) Joseph Tillmann (1753–1819) beschließen und Johann Georg Willmy (1747–1816), der 38 Jahre Pfarrer zu Stalldorf war. Jener verdrängte 1796 (Katholisches Gesangbuch) die alten gediegenen Paderborner, dieser 1800 (Erbauliche Lieder und Gebethe beym öffentlichen Gottesdienste im Bisthum W.) die ebenso bewährten Würzburger Gesangbücher.

Einige Proben aus den Gesangbüchern jener Zeit mögen uns einen Einblick in die Denkweise des 18. Jahrhunderts gewähren. Sie wollen nicht die religiöse (siehe diese bei Dreves: Ein Wort zur Gesangbuchfrage), sondern nur die ästhetische und sprachliche Seite der Kirchenlieder berücksichtigen. – Wir können es nicht begreifen, wenn in dem Paderborner Gesangbuch von 1726 (Ausgabe ohne Jahreszahl) das Vaterunser (S. 3), das Gegrüßet seist du Maria (S. 4), die 12 Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses (S. 5), die 10 Gebote Gottes (S. 6), die 5 Gebote der Kirche (S. 9), die 7 Sakramente (S. 9), „die fürnehmste Glaubenspunkte" (S. 10) und ein Gesang vor und unterm (!) Essen (S. 53) als poesielose Reimereien unter die Zahl der Kirchenlieder aufgenommen wurden. Z. B. Firmung (S. 9):

In der firmung wird dir geben
Durch das öhl der gnadensafft,
Daß dem feind zu widerstreben,
Hab genugsam stärck und krafft.

Es zeugt zwar von demütiger Gesinnung, aber auch von ästhetischer Geschmacksverirrung, wenn unsere Vorfahren zur „Erinnerung des Todts und des besonderen Gerichts" (aus demselben Gesangbuch S. 30) von sich selbst sangen:

Zerbrechlich gläserne flasche,
O eitler klotz von Erden!
O fleisch, zu staub und asche
Must endlich wieder werden ...

Ungemein köstlich wirkt die klassische Übersetzung des Tuba mirum spargens sonum etc. aus dem Dies irae (S. 34):

Blasen wird der (!) himmelspost
Auf der starcken postposaunen,
Da wird alle welt erstaunen,
Süd und norden, west und ost.
Man hört auch ein stimm, die spricht:
Kommt ihr todten vors gericht.

Wir fragen uns mit Recht, ob wir ein Kirchenlied vor uns haben, wenn wir „Von der Verachtung der Welt" (S. 258) lesen:

Dann wo ist Absalon,
Der könig Salomon,
Der eine war schöne,
Der ander weiß:
Samson, der wilde
Und starcke helde,
Jonathas milde,
Mathusalem greiß.
Wo ist Virgilius
Und Aristoteles,
Plato, Empedokles
Mit ihrer kunst?

Ihr hoch studieren
Und spekuliren
Ihr disputieren
Ist all umsonst.
Den Ciceronem
Hab ich vernommen,
Daß er kunnt reden,
Und lehren fein,
Ihm half kein reden,
Noch klag, noch betten,
Konnt auch nicht retten
Von todespein.

Rein komisch wirken die coupletartige Begründung im „Abendliede" (Münster. Gesangbuch für Röm. Kath. Nr. 58):

Auf, o Seele, werde munter,
Lob ist immer deine Pflicht;
Denn die Sonne geht zwar unter,
Aber Gottes Güte nicht;

und der lächerlich naive zweite Vers der ersten Strophe: „Das Gericht" (Gesangbuch von Deutgen III. Auflage Nr. 202):

Plötzlich wird Gott selbst erscheinen!
Plötzlich? – Ja, – wer darf's verneinen?
Schnell ruft uns der Allmacht Ton
Zu sich vor den Richterthron.

Schwerer ist schon die Grenze zwischen Komik und Trivialität in dem Liede auf Mariä Heimsuchung (Deutgen Nr. 167) zu finden:

Holde Winde,
Haucht gelinde,
Breitet Balsamsdüfte aus!
Eu'r Gefieder!
Säus'le Lieder,
Tragt die Jungfrau sanft von Haus.

Wie derb realistisch jene Zeit das Leiden Christi besungen, habe ich in meinem Aufsatze „Über die Fastenlieder im Sursum corda"[1]) gezeigt. Geradezu unverständlich erscheint es uns, wenn in dem genannten Münsterischen Gesangbuche zwar in einem Anhange, aber gleichsam in einem Atemzuge mit mehreren Muttergottesliedern das Lied „Zu Dorf und Feld" (Nr. 49) mit folgenden Strophen aufgeführt werden konnte:

Natur und Erde wachen,
Wann jedes Früchte trägt,
Wenn Hirt und Herde lachen,
Und wenn die Wachtel schlägt.
Das Füllen hüpft vor Freuden
Dort zu der Mutter hin,
Das Rind auf fetten Weiden
Graf't mit der Nachbarin.

Das Rebhuhn lockt die Jungen,
Sie schliefen durch den Halm,
Und aller Vögel Zungen
Sind unser Freudenpsalm.
Gleich einem Paradiese
Geh' ich ins Feld hinein;
Erquicket ist die Wiese
Vom Tau und Sonnenschein.

Es genügt jener Zeit nicht, daß das Kirchenlied uns Jesus „in Purpurlumpen eingehüllt, bluttriefend" zeigt (Deutgen Nr. 100), daß es uns auffordert an Jesu Brust „aus dem Meere

[1]) Westfälisches Volksblatt-Paderborn (Sonntagsfeier 1911 Nr. 8).

der Seligkeit Wollust zu trinken" (Deutgen Nr. 66), daß es uns daran erinnert, daß alle, „die an den Tigerbrüsten der Wollust, der Mörderin der Seele, das betäubende Gift gesogen, von ihr, der verfluchten Lust, sich betrogen finden." Es bietet den Gläubigen sogar wirklich ekelhafte Kost: Ein Brautpaar hat soeben vor dem Altare den Schwur der Treue geschworen. Da setzt die Orgel ein, und die ganze gläubige Gemeinde bringt dem jungvermählten Paare zu seinem Ehrenfeste ihre Glückwünsche in dem Liede (Deutgen Nr. 194) dar:

Erzittert, wenn ein geiler Brand
Bei euch verknüpft das Eheband,
Das Tugend nur soll binden!
O, welche Früchte sammelt ihr,
Wenn ihr in Glut, gleich einem Tier,
Euch bindet nur in Sünden.

Diese Proben mögen genügen. Dabei haben die angeführten Gesangbücher – mit Ausnahme des Willmyschen – den nicht hoch genug anzuschlagenden Vorzug, daß sie im Gegensatze zu den späteren rationalistischen den katholischen Glauben in seiner wahren Gestalt doch mehr oder weniger hochhielten.

Die vorhin schon angedeutete Verbreitung der Gesangbücher und Lieder in Deutschland wurde begünstigt durch das Bestreben Josephs II. und der ihm ergebenen Staatsmänner und Kirchenfürsten, z. B. des Ministers Kaunitz, des Generalvikars von Konstanz Ignatz Freiherr von Wessenberg, der Bischöfe von Laibach und Gräz, des Erzbischofs von Salzburg und des Bruders des Kaisers, des Kurfürsten Maximilian Franz von Cöln, den Einfluß Roms in Deutschland zu schmälern (Los von Rom-Bewegung) und den des Staates auf die Kirche zu erweitern. Ihr Ziel war die deutsche Nationalkirche. Um es zu erreichen, verdrängten sie u. a. den lateinischen Choral von der ihm gebührenden Stelle, die ihm sogar die Reformation nicht hatte rauben können, und setzten das deutsche Kirchenlied an seine Stelle. Mit welchem Eifer der Kurfürst Maximilian Franz (1794–1801) im alten Herzogtum Westfalen, dessen Landesherr er war, in den kirchlichen Revisionen sich über den Erfolg seiner Bemühungen um die Einführung der deutschen Messe zu vergewissern suchte, zeigen uns die Revisionsprotokolle, die Professor Dr. Hermann Müller-Paderborn in seiner Abhandlung: „Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges im katholischen Gottesdienste" veröffentlicht hat.[1]) Nicht überall fanden die betreffenden Bischöfe bei ihren Neuerungen willigen Gehorsam, sondern häufig den hartnäckigsten Widerstand. So gibt Krutscheck[2]) eine Notiz des Gregoriusblattes vom Jahre 1877 wieder, das darüber aus der Mainzer Erzdiözese berichtet: „Als der geistliche Kurfürst 1787 das neue deutsche Gesangbuch einführen wollte, predigte die Geistlichkeit gegen die Neuerung; die meisten Gemeinden weigerten sich, es anzunehmen, ‚weil sie in demselben nach Form und Inhalt eine Nachahmung der lutherischen Gesangbücher erkannten . . .' So vergingen die folgenden Jahre (1788–1790) unter fortwährenden Streitigkeiten, gerichtlichen Prozeduren und Citationen der Opponenten vor den Amtskeller. Zuletzt wurde sogar bewaffnete Macht aufgeboten, um durch Exekutionen das gläubige Volk eines Besseren zu belehren." Einen speziellen Fall berichtet Zaun in seiner „Geschichte des Rheingauer Landkapitels" aus Rüdesheim[3]): „Im Jahre 1787 entstand daselbst am Johannistage in der Kirche ein großer Tumult. Das einzuführende deutsche Gesangbuch sollte den bisher üblichen lateinischen Choral verdrängen. Als nun im Hochamte die Schulkinder auf das angestimmte Gloria in excelsis ein deutsches Lied beginnen wollten, zischte das Volk. . . . Als die Aufregung immer größer wurde, sandte der [geistliche] Kurfürst von Mainz 2 Kompagnien Infanterie, Kanonen und zwei Züge Husaren. Dreißig ‚Rädelsführer' wurden einfach zu Zuchthausstrafe verurteilt. Manche sahen ihre Heimat nie wieder . . ."

Wenn das gläubige Volk auch an manchen Orten heftigen Widerstand leistete, und die geistlichen Behörden über einige Mißerfolge klagen konnten, so zeigt uns das Ende dieses Jahrhunderts doch, daß die Bestrebungen jener Männer nicht ohne großen Erfolg gewesen sind. Der deutsche Katholizismus jener Zeit hatte vom Protestantismus den Giftbaum der religiösen Aufklärung übernommen, dessen Wurzeln bei den englischen Deisten und den französischen Enzyklopädisten zu suchen sind. Sein Pesthauch brachte das blühende kirchliche Leben der Vernichtung nahe. Das positiv-gläubige Christentum war durch eine Allerweltsreligion ersetzt, eine

[1]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901 S. 90–99.
[2]) Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche S. 184 und 185.
[3]) Angeführt bei Krutscheck a. a. O. S. 185.

allgemeine Nächstenliebe an die Stelle der Dogmen gesetzt. Man hatte die Zusammengehörigkeit mit der Kirche Christi fast ganz vergessen, d. i. jener Kirche, in „der Christus die Sonne ist, die viele Strahlen aussendet, der Baum, der viele Äste austreibt, die Quelle, die viele Bäche mit ihrem Wasser versorgt. Der Lichtstrahl aber, der sich von der Sonne loslöst, erbleicht und erlischt; der Ast, der vom Baume abgerissen wird, verwelkt und verdorrt; das Bächlein, das von der Quelle abgeschnitten wird und keinen Zufluß mehr erhält, versiegt und vertrocknet. Der Anschluß an Christus gibt Kraft und Leben." (S. Joh. Chrysostomus.) Man hatte keine Freude mehr an dem herrlich blühenden Garten des Kirchenliedes mit seinen gesunden, rotwangigen Früchten, die der Baum der mittelalterlichen Hymnologie gezeitigt hatte, und die noch die Gegenwart mit Kraft und Saft durchdringen. Man kostete mit Vorliebe die fade schmeckenden, ungesunden Früchte vom Baume der Aufklärung, die G. M. Dreves so treffend mit dem Namen „poetische Lederäpfel" bezeichnet.[1])

Nach dem Vorbilde des Protestanten Basedow[2]) (1723 – 1790) erschienen jetzt auch auf katholischer Seite Gesangbücher, die dem Rationalismus offenen Einlaß gewährten. Das erste dieser Art bietet 1784 der Stuttgarter Hofprediger B. M. v. Werkmeister mit seinem „Gesangbuche . . . zum Gebrauche der Herzoglich Württembergischen katholischen Hofkapelle auf gnädigen Befehl Sr. Herzoglichen Durchlaucht dem Druck übergeben". Von den 55 Liedern sind nicht weniger als 30 protestantische. Die 2. Auflage (1797) nahm sogar das Lied Lavaters „O Vater aller Geister" unter dem Titel: „Allgemeines Toleranzlied" auf. – Eine ganze Reihe derartiger Gesangbücher schlossen sich diesem an; „sie schossen wie Pilze aus der Erde". (Bäumker III. S. 11.) Die wichtigsten von ihnen sind neben dem schon genannten Willmyschen Gesangbuche mit seinen 70 protestantischen Liedern: „Christliche Religionsgesänge" (1778) von Dr. phil. Ludwig Busch (1765 – 1865), damals Kuratus in Erlangen, später Pfarrer in Weismain und Schleßlitz, der das Gesangbuch von Werkmeister sehr stark benutzt hat. Das Jahr 1798 brachte das katholische Gesangbuch, das der Kreuzherrnprior und Pfarrer von Wegberg Jakob Hoogen (1724 – 1805) in Verbindung mit dem Vikar von Dülken Anton Clemens (1762 – 1844) herausgegeben. In ihm finden wir unter der Zahl der Kirchenlieder Millers: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut", ferner Höltys: „Rosen auf den Weg gestreut" und „Üb' immer Treu' und Redlichkeit". Die „Christlichen Gesänge" (1800) von dem Pfarrer zu Zöschingen und Unterschneidheim bei Ellwangen Joseph Sperl (1761 – 1834?) weisen außer den Liedern, die dem Gesangbuch von Werkmeister entnommen sind, nach Bäumker (III. S. 111) noch 24 andere von protestantischen Autoren auf. Im selben Jahre erschienen die „Katholischen Kirchengesänge" von dem Deutschordenspriester Dr. theol. Georg Kaspar Carli († 1803 als Pfarrer zu Reimlingen). Von den 212 Liedertexten ist mehr als die Hälfte protestantischen Ursprungs.

So war am Ende dieses Jahrhunderts das alte, echte katholische Kirchenlied aus den Gesangbüchern verbannt. In dem vom gewöhnlichen Volke ausgehenden Bruderschafts- und Wallfahrtsbüchlein fristete es ein kümmerliches Dasein bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (Bäumker III. S. 11). Wenn wir zum Schlusse noch einmal Rückblick halten über die Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes im 18. Jahrhundert, dann umflort sich das Auge, es zuckt das Herz in bittrem Weh, und zitternd vor Trauer sprechen die Lippen des Propheten Klage (Klagelied 1, 1. 2.): „Wie eine Witwe ist die Gebieterin unter den Völkern geworden; die Fürstin unter den Ländern muß Tribut bezahlen. Keiner von all ihren Lieben kommt, sie zu trösten; alle ihre Freunde haben sie verachtet und sind ihre Feinde geworden."

Vereins-Chronik.

1. Der Abschluß des Berichtes über die General-Versammlung zu **Innsbruck** soll in der nächsten Nummer erscheinen, um die bis dahin einlaufenden Referate der Fachpresse, soweit es wünschenswert ist, noch berücksichtigen zu können.

---

[1]) Ein Wort zur Gesangbuchfrage 1884. S. 54.

[2]) Basedow: 1767 Privatgesangbuch zur gesellschaftlichen und unanstößigen Erbauung auch für solche Christen, welche verschiedenen Glaubens sind; 1781 „Allgemein christliches Gesangbuch für alle Kirchen und Sekten"; 1784 ein Gesangbuch auch für Nicht-Christen: „Einer Philadelphischen Gesellschaft Gesangbuch für Christen und für philosophische Christgenossen. Germanien z. Zt. Kaiser Josephs II." (Bäumker III. S. 10). Man beachte die immer weiter gehende „Toleranz"!

2. Der **Diözesan-Cäcilienverein Metz** hielt seine 8. Generalversammlung am 27. Juli 1911 in Diedenhofen. Diözesanpräses Scherrier leitete die gutbesuchte Versammlung, die der vatikanischen Choralausgabe besondere Sorgfalt widmete. Zumal die Choralvorträge der Knabenchöre von Suftgen, Hayingen und Flörchingen fanden lebhaftes Interesse und werden sicherlich anregend wirken. Sekretär Adam hatte durch seinen Vortrag über den gregorianischen Gesang als den eigentlichen liturgischen Gesang die Herzen der Zuhörer trefflich vorbereitet.

3. Über die jüngst stattgehabte Generalversammlung des **Straßburger Diözesan-Cäcilienvereins** liegt uns einstweilen folgender kurze Bericht der Tagespresse vor:

Colmar, 17. September 1911. Auf der Generalversammlung des Elsässischen Cäcilienvereins, die den Schluß eines mehrtägigen, fruchtbaren Choralkursus bildete und von etwa 500 Teilnehmern besucht war, hielt nach den Vorträgen des Präsidenten Domorganist Victori (Straßburg) und des bekannten Beuroner Choralisten P. Johner, Bischof Dr. Fritzen von Straßburg eine Ansprache, in welcher er nach innigstem Dank an alle um die Sache der Kirchenmusik und des Choralgesanges Verdienten nach dem Els. Kurier u. a. folgendes ausführte: „Mein sehnlichster Wunsch ist, daß sich die Cäcilienvereine nach innen und außen entwickeln. Leid hat es mir getan, zu hören, daß eine so geringe Anzahl von Kirchenchören dem Cäcilienverein angeschlossen ist (von über 700 sind es 362). Die Herren Pfarrer mögen darauf hinwirken, daß auch die Mitglieder der Landkirchenchöre demselben angegliedert werden. Herr P. Johner hat in so beredten Worten auf den Volksgesang hingewiesen. Zu meinem größten Bedauern liegt dieser Gesang in meiner Diözese fast vollständig darnieder. Die Herren Pfarrer mögen Sorge tragen, daß der Volksgesang bei uns mehr gehegt und gepflegt werde. Es tut mir im innersten Herzen wehe, daß er bisher so vernachlässigt wurde. Man soll ihn pflegen der Ehre Gottes und des Volkes wegen. Man möge das Kapitel Volksgesang in Bischof Kepplers Mehr Freude nachlesen. Soviel Freude wird jeder seinem Nebenmenschen bereiten, der den Volksgesang einführt. Es gibt so viele schöne deutsche Lieder. Der Ort, wo ich gerne hingehe, weil ich da die meisten deutschen Lieder höre, ist Marienthal (ein vielbesuchter Wallfahrtsort mit herrlicher Basilika zwischen Straßburg und Hagenau). Sonst werden sie leider so wenig gesungen. Und wenn ich mich dort erkundige, wer die Sänger sind, so sind es meist Pfälzer und Badenser. Warum sollte man in der Segensandacht nicht deutsche Lieder singen außer dem Tantum ergo? Warum nicht statt des O salutaris das tiefergreifende O Christ, hie merk? Es ist mein dringendster Wunsch, daß dies bald eingeführt werde. Lassen Sie das Volk in der Segensandacht deutsche Lieder singen."

4. Zu Vorst wurde am letzten Sonntag des Juli (30. Juli 1911) die 12. Generalversammlung der Pfarr-Cäcilienvereine der östlichen Hälfte des Dekanates Kempen, **Diözese Münster,** abgehalten. Es waren erschienen die Chöre von Kempen (23 Männer, 43 Knaben), Grefrath (28 Männer), Oedt (29 Männer), Mülhausen (11 Männer), St. Tönis (24 Männer, 26 Knaben), Vinkrath (16 Männer), St. Hubert (25 Männer), Hüls (34 Männer), Vorst (20 Männer, 30 Knaben). Der Chor von St. Tönisberg war verhindert.

Der festgebende Chor Vorst sang morgens im feierlichen Hochamt die Missa in hon. S. Joseph für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von Joseph Fischer. Die Festpredigt hielt Herr Kaplan Boußeljon-Vorst.

Nachmittags 3 Uhr war feierliche Segensandacht; im Anschluß daran trugen die einzelnen Chöre je ein Choralstück nach der Vatikana und ein mehrstimmiges Stück vor. Dazwischen wurden zwei Kirchenlieder nach dem Münsterschen Diözesan-Gesangbuche von sämtlichen Chören gemeinsam gesungen und ein Orgelvortrag auf der prachtvollen, von Johannes Klais in Bonn gebauten Orgel durch den zufällig anwesenden Domorganisten Gustav Haan aus Carlow in Irland gespielt.

Nach Beendigung der kirchlichen Feier fand eine geschlossene Versammlung im großen Schieferschen Saale statt. Der Bezirkspräses Pfarrer Haan-Vorst begrüßte die erschienenen Sänger, die Herren Präsides und Dirigenten der Chöre mit herzlichen Worten, und gab dann in längerer Ausführung eine Würdigung der heutigen Leistungen. Im allgemeinen sei trotz der drückenden Hitze gut gesungen und vorgetragen worden; nur der Vortrag der Kirchenlieder habe sehr zu wünschen übrig gelassen. Dann schilderte er die Vorzüge der Vatikana und ihre Schönheit. Zum ersten Male seien sämtliche Choralstücke nach der Vatikana gesungen worden — eine Folge des im Frühjahr dieses Jahres in Kempen abgehaltenen Choralkursus. Mögen die Chöre sich langsam und nachhaltig in die Vatikana hineinarbeiten. Es sei das vorerst eine schwierige, aber überaus dankbare Arbeit; dankbar würden vor allem die Kirchengemeinden sein, wenn die Chöre sich bemühten, die andachtsvollen und so überaus ansprechenden Weisen der Vatikana immer vollkommener und glanzvoller vorzutragen. Der Redner schloß mit einem begeistert aufgenommenen Hoch auf den Heiligen Vater Pius X. und den neuerwählten Bischof Felix von Hartmann.

Eine weitere, wahrhaft glanzvolle Rede hielt dann noch Pfarrer Bellen-Oedt über die ehrenvolle Aufgabe und Würde des Chorsängers. Er schloß mit einem Hoch auf den Bezirkspräses. Die Chöre von Hüls, St. Tönis und Oedt trugen während der Versammlung mehrere mit großem Beifall aufgenommene Gesangstücke vor.

Der Bezirkspräses schloß gegen $^1/_2$8 Uhr die Versammlung mit einem „Auf Wiedersehen im nächsten Jahre in Grefrath".

5. Am 10. September 1911 fand in Steinach eine Produktion des Bezirks-Cäcilienvereins Rorschach **(St. Gallen)** statt, an der die Chöre von Berg, Eggersriet, Goldach, Grub, Mörschwil, Rorschach, Steinach und Tübach teilnahmen. Der Gesamtchor brachte die Messe „Laetentur coeli", Opus 37 von Stehle unter Leitung des Musikdirektors Joseph Schefold (Rorschach) aufs trefflichste zur Aufführung.

Aus Zeit und Leben.

1. Herr Chordirektor Dr. Klein (Nürnberg) wurde zum Domkapellmeister und Domvikar in **Bamberg** ernannt. Ad multos annos! Vgl. oben S. 122.

2. In der Kölnischen Volkszeitung vom 26. September 1911 (Nr. 822) lesen wir:

„**Mainz,** 25. September 1911. Gestern starb im Alter von 73 Jahren Domkapitular und Geistlicher Rat Georg Viktor Weber nach langem schmerzvollen Leiden. Derselbe war geboren zu Ober-Erlenbach am 25. Februar 1838, besuchte das Gymnasium in Mainz und trat dann in das Priesterseminar ein. Am 9. August 1863 wurde er durch Bischof v. Ketteler zum Priester geweiht und wirkte kurze Zeit als Kaplan an St. Ignaz. Dann wurde er, da er sich durch außergewöhnliche musikalische Begabung auszeichnete, nach Regensburg gesandt, um bei dem Domkapellmeister Schrems sich kirchenmusikalischen Studien zu widmen. Was Weber in Regensburg, von wo durch die verdienstvolle Tätigkeit von Proske, Mettenleiter und Witt die Erneuerung der Kirchenmusik in den deutschen Diözesen ausging, kennen lernte, übertrug er auf die Mainzer Diözese und gründete hier den alsbald berühmt gewordenen Domchor, dessen eifriger und verständnisvoller Leiter er 38 Jahre hindurch blieb. Lange Jahre hindurch galt der Mainzer Domchor als einer der besten in Deutschland, und aus dem Inlande wie dem Auslande kamen an hohen Feiertagen Freunde der edlen Kirchenmusik nach Mainz, um die Gesangvorträge des Chores, den Domkapellmeister Weber auf eine so hohe Stufe der Vollendung gebracht hatte, zu hören. Mit dem Domdekan Heinrich arbeitete der Verstorbene auch an der Neugestaltung des Mainzer Gesangbuches, wodurch das alte Turinsche Gesangbuch von 1788 ersetzt wurde. Dasselbe erschien im Jahre 1865; die demselben beigegebenen Melodien des neuen Orgelbuches zeichneten sich durch besondere Innigkeit und andächtige Würde aus, ein Vorzug, den sie der sachkundigen Mitarbeit Webers bei der Redaktion des Gesangbuches verdanken. Als Lehrer am Priesterseminar übte Domkapellmeister Weber auf die Kandidaten des Priestertums einen tiefgehenden Einfluß aus und wußte sie für die Schönheit des kirchlichen Gesanges zu begeistern; u. a. waren auch der gegenwärtige Bischof Dr. Georg Kirstein und der Abt Alban Schachleiter seine Schüler, welch letzterer in so großartigen und zündenden Worten bei der letzten Katholikenversammlung die Pracht und Herrlichkeit der religiösen Kunst, besonders der kirchlichen Musik, geschildert hat. Im Jahre 1904 wurde Geistlicher Rat Weber zum Domkapitular gewählt; in der letzten Zeit war er jedoch durch sein Leiden an der Ausübung seiner beruflichen Tätigkeit gehindert. Der Verstorbene war Ritter I. Klasse des Verdienstordens Philipps des Großmütigen und Inhaber der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft."

Die älteren Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins wissen noch, wie enge der Name Weber mit den Arbeiten zur Hebung der katholischen Kirchenmusik im vergangenen Jahrhunderte verknüpft war. Und die jüngeren Freunde unserer Bestrebungen werden es z. B. aus der Zeitschriftenliteratur jener Zeit leicht ersehen können. Webers Liebe und Begeisterung für den Choralgesang und seine feinmusikalische Art der Behandlung altklassischer Polyphonie, seine Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, seine Liebe zur Kirche sollen im Cäcilienvereine unvergeßlich bleiben. Requiescat in pace.

3. Münster, 9. September 1911. Der kirchenmusikalische Instruktionskursus, welcher vom 5.—7. September hier im Gesellenhause abgehalten wurde, erfreute sich eines zahlreichen Besuches, namentlich seitens der Lehrer aus dem westfälischen Teil der Diözese Münster. Im ganzen waren gegen 230 Teilnehmer erschienen, darunter auch einige Ordensschwestern. Bei den praktischen Übungen wurden der Vatikanische Choral, die mehrstimmige kirchliche Gesangsmusik und das deutsche Kirchenlied behandelt. Der Diözesanpräses des Cäcilienvereins Domkapitular Dr. Schmidt zeigte an einigen seiner Kompositionen für Männerchor, nach welchen Grundsätzen polyphone Kirchenmusik einzuüben ist. Die reichen Erfahrungen, die er als langjähriger Domchordirektor auf diesem Gebiete gemacht hatte, befähigten ihn, seine Darbietungen ebenso interessant wie lehrreich zu gestalten, so daß die Teilnehmer an dem Kursus ihm lebhaften Beifall zollten. Auch die praktischen Übungen im Vatikanischen Choral, welche von Domchordirektor Cortner und Domvikar Könings geleitet wurden, fanden an allen drei Tagen ein dankbares Auditorium. Direktor Schlemann sprach in zwei Vorträgen über die Begleitung des neuen Chorals. In seinem Schlußwort gab am Donnerstagnachmittag Domkapitular Dr. Schmidt einige praktische Winke für die Einführung des neuen Chorals. Pfarrer Nienhoff (Münster) dankte darauf im Namen der Kursusteilnehmer dem Dozentenkollegium für alle Mühewaltung. Mit dem Vortrage zweier polyphoner Gesänge durch die Kursusteilnehmer wurde die in allen Teilen wohlgelungene Veranstaltung geschlossen.

4. Die Cäcilienvereine „Maingau" (Diözese Mainz) veranstalteten am 10. September 1911 in **Offenbach** a. Main eine Bezirks-Konferenz. In der Kirche fand am Nachmittag des genannten Tages eine Aufführung kirchlicher Tonwerke statt, an der die einzelnen Chöre sich mit lobenswertem Eifer beteiligten.

Bei der nachher stattfindenden weltlichen Feier hielt Professor Müller (Paderborn) eine Begrüßungsansprache, in der er dem Wunsche nach einer Reorganisation des Mainzer Diözesan-Cäcilienvereins Ausdruck gab. Kaplan O. Müller (Siegen) sprach über das Alleluja im Kirchengesange.

5. In der Stadtpfarrkirche zu **Baden** bei Wien wurde am 15. August eine Gedenktafel enthüllt, die daran erinnert, daß Mozart für den Chor der genannten Kirche vor 120 Jahren sein „Ave verum corpus" schrieb.

6. Die Berliner „Musik" teilt mit, man habe in der Bibliothek der Akademie der heiligen Cäcilia zu **Rom** das Manuskript einer bislang unbekannten Komposition Liszts (mit dem Texte O Roma nobilis) aufgefunden.

Im Lesezimmer.

1. Andreas Steinfort bemüht sich um eine **Reform in der Musik-Schrift.** Er will die verschiedenen Schlüssel beseitigen und statt dessen die verschiedenen Oktaven mit Zahlen bezeichnen. Interessenten gibt der Verfasser der kleinen lithographisch vervielfältigten Abhandlung gern Auskunft (Adresse: Santiago de Chile, Correo Central casilla Nr. 1975).

2. **Über das Alleluja und den Cantus in der ambrosianischen Liturgie** orientiert eine treffliche Studie von K. Ott in der Rassegna Gregoriana 1911 Sp. 161–174. „Cantus" ist das dem Traktus im gregorianischen Choral entsprechende Stück der ambrosianischen Liturgie.

3. Dom Mocquereau O. S. B. schrieb für die erste Nummer der Revue grégorienne einen Aufsatz **La tradition rythmique grégorienne dans les manuscripts sangalliens et messins** (1911, S. 10–16), den L. Bonvin S. J. **(Die rhythmische Überlieferung des gregorianischen Chorals in den St. Galler und Metzer Handschriften)** in die deutsche Sprache übertragen hat (Regensburger Musica sacra 1911, S. 136–140). Die St. Galler Handschriften und die Kodizes mit Metzer Tradition (Hauptrepräsentant ist cod. 239 von Laon, 10. Jahrhundert) stimmen nach der rhythmischen Seite in erstaunlicher Weise überein. Es gibt eine allgemeine rhythmische Überlieferung der Choralmelodien. Gleichzeitig mit der Liniennotation, 11.–12. Jahrhundert, setzt die Vernachlässigung der rhythmischen Zeichen ein.

4. **Bemerkungen über einige Romanus-Buchstaben (s, l, a, i)** gibt R. Baralli in der Rassegna Gregoriana 1911, Sp. 173–180.

5. **Une troisième notation rythmique** (Eine dritte rhythmische Notation). Unter dieser Aufschrift macht Dom Beyssac O. S. B. (Revue grégorienne 1911, S. 16–19) aufmerksam auf codex 47 der Bibliothek der Stadt Chartres. Die rhythmische Notation dieser Handschrift ist verwandt mit derjenigen der Metzer Schule, zeigt aber auch Eigentümlichkeiten, die sie von Metz trennen. Der Kodex entstammt vermutlich dem 10. Jahrhundert.

6. **Von der mit dem Episem versehenen Clivis in den St. Galler Manuskripten** spricht Dom Mocquereau O. S. B. in der Revue grégorienne 1911, S. 34–38 und 53–61. Wir denken auf die interessante Arbeit zurückzukommen, wenn der Schluß erschienen ist.

7. **Oratorischer Rhythmus und Kursus.** Unter diesem Titel veröffentlicht Ludwig Bonvin S. J. im Gregoriusblatt (1911, S. 69–76) einen Aufsatz, der die Lehre Ciceros über den oratorischen Rhythmus zusammenstellt und sich, im Anschluß an Dechevrens, des Näheren über die Kadenzierung der Satzschlüsse (Kursus) ausspricht.

8. P. Gregorius Böckeler O. S. B. (Maria-Laach) ist an die Aufgabe gegangen, „die allgemein musikalischen Rhythmusprinzipien, wie sie für die mensurierte Musik längst allseitige Anerkennung gefunden haben, auf den Choral anzuwenden und damit für die Analyse von Choralmelodien ein festes Fundament zu legen und eine leicht verständliche Terminologie zu schaffen." Zu diesem Ende hat er im Gregoriusblatt unter der Überschrift **Die musikalische Form im Gregorianischen Choral** begonnen, Choralmelodien nach ihrem rhythmischen Aufbau zu analysieren; zunächst die Communio: **„Quod dico vobis"** (1911, S. 50–53), dann die Communio **„Fidelis servus"** (1911, S. 76–81). Die Arbeiten Böckelers, der auf dem System Riemanns aufbaut, sind ein wertvoller Beitrag zur Ästhetik des Chorals. Und deshalb auch zur Praxis. Die Bitte Böckelers, ihm durch „wohlwollende sachliche Kritik" und durch positive Arbeit zu helfen, unterstützen wir gern. In der Ästhetik des Chorals stehen wir – trotz allem – erst am Anfang. Und es wird noch viel gemeinsame Arbeit brauchen, ehe auch nur die Grundlinien feststehen und allgemein anerkannt sind.

9. **Beobachtungen über den Vers des Graduale „Domine refugium" und über die Introiten „Invocabit me" und „Benedicta sit"** macht R. Baralli in der Rassegna Gregoriana (1911 Sp. 181–190). Die Textunterlage des Prius quam montes fierent (21. Sonntag nach Pfingsten) unter die bekannte Melodie ist nicht ganz geglückt, da sie der musikalischen Form der Komposition nicht genau entspricht. Ähnlich liegt die Sache bei der schon im frühen Mittelalter vorgenommenen Unterlegung des Textes Benedicta sit (Introitus am Feste der heiligen Dreifaltigkeit) unter die Melodie des Invocabit me (Introitus vom ersten Fastensonntag).

10. D. Lucien David O. S. B. erläutert in der Revue du chant grégorien (1910/11, S. 139–144 und 171–175) den Introitus **„Populus Sion"** vom zweiten Adventssonntage.

11. H. Villetard bespricht in der Revue grégorienne (1911 S. 62–64) Text und Melodie des schönen Offertoriums **Recordare, Virgo Mater.**

12. Die alte Communio **„Voce mea"** (erster Montag in der Fastenzeit) wird von Dom Pothier O. S. B. in der Revue du chant grégorien (1910/11, S. 133–138) behandelt; ebenda S. 165–171 von dem gleichen Autor die alte Communio **„Anima nostra"** (de plur. martyr.).

13. In der Rassegna Gregoriana betont G. Bas die Notwendigkeit der **Einfachheit in der Choralbegleitung** (1911, Sp. 81–108).

14. Ein unediertes Bruchstück eines Diskantus publiziert H. M. Bannister in der Revue grégorienne 1911, S. 29–33. Das hochinteressante Fragment liegt in der Bibliothek der Stadt Chartres; es stammt aus der Zeit um 1100 und zeichnet sich vor den sonst erhaltenen Diskantus-Überresten aus durch die Leichtigkeit, mit der es bestimmt entziffert werden kann.

15. In der Nummer vom 25. Juli 1911 (Jahrgang 35, Nr. 7) bringt die Mailänder Musica sacra einen Aufsatz **G. S. Bach, E. Tinel e una nuova musica di chiesa** (J. S. Bach, E. Tinel und eine neue Kirchenmusik). Der Aufsatz betont die Notwendigkeit, in der katholischen Kirchenmusik dem liturgischen Worte seine Stellung gegenüber dem Tone zu bewahren. Besonders sympathisch berührt der Satz: „Was der Kirchenmusik vor allem not tut, ist, daß sie wahre Kunst, große Kunst sei." Wir leben wahrhaftig in einer Zeit „di produzione a macchina" (der „Maschinenproduktion").

16. Über **Robert Volkmann als Kirchenkomponist** schreibt Dr. Cornelius Preiß (Graz) in „Der Kirchenchor" (1911, S. 50–52).

17. Christoph Kagerer bringt in der Regensburger Musica sacra 1911 S. 142–148 eine Erläuterung zu **Griesbachers fünfstimmiger Missa in honorem S. Caroli Borromaei op. 95.** „Streng kirchlich und doch mit modernen Farben reichlich abgetönt, verfügt des Komponisten Karlsmesse über jenes melodisch abgeklärte und harmonisch reiche Kolorit, das dem Milieu unserer cäcilianischen Chöre so ganz zusagt und zugleich einem freieren Geschmacke Rechnung trägt."

18. Über Stimmenkreuzung handelt in der Deutschen Sängerbundeszeitung (3. Jahrgang Nr. 22) Dr. Hugo Löbmann. Der Aufsatz schließt: „Man lerne die Furcht vor Tonwerken zu verlieren, deren einzelne Gesangstimmen sich kreuzen. Wir erblicken darin nicht sowohl einen Nachteil der Komposition, als vielmehr ein äußeres Zeichen ihrer inneren Gediegenheit und ihres besonderen Kunstwertes."

19. Eine hübsche Studie von P. Funcke (Steinheim in Westfalen) über **Das deutsche katholische Kirchenlied im 17. Jahrhundert** lesen wir in den Feierstunden (Beilage zum Westfälischen Volksblatt 1911, Nr. 133 und 134). Ich erinnere bei dieser Gelegenheit auch an desselben Verfassers **Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes;** es ist das eine Artikelreihe im Münsterschen Pastoral-Blatt, die September 1910 einsetzte. In den oben genannten Feierstunden veröffentlichte P. Funcke (1910, Nr. 288 und 289) ferner einen Aufsatz **Über die Weihnachtslieder im Paderborner „Sursum corda"**; desgleichen (1911, Nr. 48–51) über **Das deutsche katholische Kirchenlied im 19. und 20. Jahrhundert.** In der Wissenschaftlichen Beilage zur Germania (1911, Nr. 33) publizierte er vor Kurzem einen Artikel **P. Gaudentius Koch, ein Kirchenliederdichter der Gegenwart.** Vgl. diese Blätter oben S. 152 u. 203 ff.

20. Der Aufsatz **Auf Sankt Jakobs Straßen** von Dr. Ludwig Gombert (Germania, 4. Juni 1911, erste Beilage zum zweiten Blatt) ist eine anregende Plauderei über das Jakobslied, das die mittelalterlichen Pilger auf der Wallfahrt zum Grabe des heiligen Jakobus in Compostella zu singen pflegten („Wer das elend bawen wil"; vgl. Bäumker, Kirchenlied, II, S. 203; III, S. 326).

21. Der Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., Iwan Knorr, ist seit vielen Jahren auf dem Gebiete der Musiktheorie beruflich tätig. Wohl aus einer intensiven Lehrpraxis heraus ist sein jüngst erschienenes **Lehrbuch der Fugenkomposition** (Leipzig, Breitkopf & Härtel; 3 ℳ) entstanden. Er berücksichtigt hierin hauptsächlich die Klavierfuge, gibt aber auch einige praktische Anweisungen über die Orchester- und die Chorfuge. Sein Fundament ist natürlich Bach, dessen „Wohltemperiertes Klavier" dem Kunstjünger in der Fugenkomposition „Gesetzbuch" und „Bibel" sein soll. „Hemmende Regeln und Verbote, die in der Praxis dieses Meisters ihre Bestätigung nicht finden, sollen auch für uns nicht dauernd maßgebend sein, die Schönheit, die hohe Ausdrucksfähigkeit dieser Musik soll anfeuernd auf unser eigenes Schaffen wirken." Allerdings bleibt Knorr vernünftigerweise nicht bei Bach stehen. Er will dem jungen Komponisten auch zeigen, „wie sich Idee und Form der Fuge mit neuzeitlicher Technik und Modulationsfreiheit in Einklang bringen läßt". Wertvoll ist in dieser Beziehung das Kapitel „Die Fuge im modernen Klaviersatz". Knorrs Lehrbuch ist inhaltlich gediegen und zudem methodisch trefflich gearbeitet.

Hermann Müller.

(Abgeschlossen am 12. Oktober 1911.)

Über die römische Kirchenmusikschule.

Referat des P. Angelo de Santi S. J. (Rom) auf der Innsbrucker Generalversammlung.

Der italienische Cäcilienverein hat, um den Vorschriften des päpstlichen Motu proprio § 28 und den immer wiederholten Anträgen unserer Generalversammlungen Genüge zu leisten, am 1. Jänner dieses Jahres eine Kirchenmusikschule in Rom eröffnet. Die Anstalt stellt sich zur Aufgabe, eine gründliche Schulung zunächst im gregorianischen Choral, theoretisch, historisch und praktisch zu fördern; dann aber in Harmonie, Kontrapunkt und Orgel Gelegenheit zu gründlichen Studien zu bieten. Nicht nur italienische Geistliche werden als Alumnen aufgenommen, sondern auch Geistliche anderer Nationen, die so zahlreich in Rom ihre theologischen Studien machen und vor ihrer Rückreise in die betreffenden Länder auch eine Schulung im gregorianischen Gesange und in der musica sacra sich zu erwerben suchen.

Mit Gottes Hilfe hat die Schule in diesem ersten Jahre ihre Feuerprobe sehr glücklich bestanden. Eingeschriebene Alumnen waren 31; 21 Italiener aus 16 verschiedenen Diözesen, 10 Ausländer, darunter ein Österreicher aus Mähren und ein Deutscher aus Straßburg; 18 haben als „ordentliche Schüler" die verschiedenen Vorlesungen besucht; 13 wurden als „Zuhörer" nur zu den gregorianischen Vorlesungen zugelassen. Als Lehrer waren die besten Kräfte tätig, die wir in Rom finden können. Das Resultat der Prüfungen war überaus befriedigend und tröstend.

Der italienische Cäcilienverein ist fest entschlossen, das Unternehmen mit allen Kräften und trotz aller Schwierigkeiten zu fördern. Wir sind uns nämlich bewußt, daß eine Kirchenmusikschule das einzige Mittel ist, um die Kirchenmusikreform in Italien und in Rom gründlich ins Werk zu setzen, und auch, um von Rom aus Einfluß zu gewinnen für jene Gegenden, in denen man bislang dem Cäcilienverein und seinen Bestrebungen fremd gegenüberstand.

Wie ich eben sagte, die Schwierigkeiten sind sehr groß. Zuerst haben wir kein bequemes Lokal. Der Rektor eines Kollegiums hat gütigst zwei kleine Zimmer für die Vorlesungen und praktischen Übungen und einen Saal für die Orgelschule zur Verfügung gestellt. Dieser Saal ist aber so klein, daß die schöne Orgel von Rieger-Jägerndorf, ein Geschenk des Heiligen Vaters, fast den halben Raum für sich in Anspruch nimmt. Wir waren genötigt, gleich anfangs uns ein besseres Lokal, wenigstens für die gregorianischen, mehr besuchten Vorlesungen, anderswo im Seminarium Romanum zu suchen. Der beschränkte Raum hat uns zu unserm lebhaften Bedauern völlig verhindert, öffentliche Schulfeierlichkeiten, Konferenzen und Musikaufführungen zu halten; und doch wären solche äußerliche Kundgebungen durchaus notwendig in Rom und in Italien überhaupt, um eine viel stärkere Propaganda zugunsten der Kirchenmusikreform zu fördern. Hoffentlich werden wir im nächsten Jahr in ein anderes Kollegium übersiedeln können. Aber, man kann es nicht leugnen, eine Musikschule, wo nämlich fast den ganzen Tag gesungen und gespielt wird, paßt nicht in die Ruhe einer theologischen Anstalt. Wir müssen durchaus ein selbständiges Haus haben. Um aber ein solches zu mieten oder zu bauen, braucht man Geld und zwar viel Geld.

Italien ist nicht das glückliche Land, wo ein Hohes Ministerium des Unterrichtes 40.000 Kronen für eine kirchenmusikalische Abteilung einer k. k. Akademie der Kunst zur Verfügung stellt! Mit Null haben wir angefangen, und doch ist diese Null zu etwa 6000 Lire herangewachsen. Die Schulkosten für das erste Jahr waren Gott sei Dank gering, sie wurden bereits gedeckt, und es bleibt noch ein Teilchen für das neue Jahr übrig. Diese Summe resultiert aus kleinen freiwilligen Gaben. Unter unseren Wohltätern aus deutschen und österreichischen Kreisen möchte ich hier dankbarst erinnern an die zwei Kardinäle von Köln und Salzburg, den Großmeister des Malteserordens, den Erzbischof von Olmütz, den Titular-Erzbischof Nagl in Wien, die Bischöfe von Fünfkirchen und Kassau, und an den Bischof von Marburg, der sogar einen Aufruf an seine Diözesanen zugunsten unserer Musikschule erlassen hat. Aber, meine Herren, welch eine Mühe, von Tür zu Tür zu klopfen! So kann es nicht lange dauern; und ich bin überzeugt, daß an dem Tage wo ich mich für die Schule nicht mehr persönlich interessiere, alles auf einmal zusammenstürzen wird. Ein solches Unternehmen soll auf soliden Grund gebaut werden; es muß ein sicherer Fonds geschaffen werden.

Der Heilige Vater kann leider eine solche Gründung nicht unternehmen. Wie bekannt, ist die finanzielle Lage des Heiligen Stuhles überaus peinlich, und die großen Spenden für wichtigere kirchliche Anstalten nehmen alles in Anspruch. Doch der Heilige Vater war mit uns liebreich genug; er hat uns drei Harmoniums und eine sehr schöne Orgel geschenkt, noch dazu den dritten Teil der gesamten Einnahmen geliefert. Bei allen Gelegenheiten hat er uns sein Wohlwollen vielfach geäußert; er hat eine feierliche Audienz dem Vorstand, den Lehrern und Schülern gewährt und mit warmen Worten das Unternehmen gelobt; am Schlusse des Schuljahres hat er sogar durch ein eigenes Handschreiben uns allen den Apostolischen Segen gegeben. Endlich hat er uns fortwährend zum Vertrauen ermuntert und sogar zu wiederholten Malen bevollmächtigt, auch öffentlich zu erklären, daß er sich allen denjenigen, die sich für die römische Kirchenmusikschule interessieren, dankbarst verbunden erweisen wird.

Das ist zur Stunde unsere Lage.

Freilich wird man mir vielleicht die bekannte Parabel des Evangeliums einwenden: der kluge Mann sedens prius computat si possit (setzt sich zuerst und rechnet, ob er es könne). Aber, meine Herren, ich hätte hundert Jahre lang ruhig sitzen bleiben und komputieren können, ohne etwas zustande zu bringen. Manchmal muß man wagen; ich möchte sagen, mutig und entschlossen wagen. Das war unser Fall. Wir mußten den Beweis liefern, daß eine Kirchenmusikschule auch in Italien und zwar in Rom möglich ist, und daß sie sehr erfreuliche Früchte bringen kann. Das verflossene erste Schuljahr hat es, Gott sei Dank, sehr deutlich gezeigt.

Meine Herren, es liegt fern von mir mit diesem Referate Almosen zu betteln. Das habe ich genug getan während des Schuljahrs, und ich bitte, lassen Sie mich eine Zeitlang ruhen und die Ferien genießen. Selbstredend werde ich mich nach der Mahnung der Heiligen Schrift richten, die da sagt: particula boni doni non te praetereat. Wenn mir also eine gebratene Taube in den Mund geflogen kommt, so werde ich trotz alles Ruhebedürfnisses den Mund nicht schließen. Den Zweck meines Referates mögen die Herren darin erblicken, daß ich Sie mit den Verhältnissen des italienischen Cäcilienvereins, insbesondere der Kirchenmusikschule in Rom bekannt mache, und Sie bitte, dieses Unternehmen in weiteren Kreisen zu verbreiten und durch Wort und Schrift zu unterstützen.

Die Introitus-Psalmen des Graduale Romanum.

Von Domchordirektor Ehrendomherr Joseph Victori, Straßburg i./Elsaß.

Sämtliche Introitus-Psalmverse des Graduale Romanum in möglichst übersichtlicher Form zu bieten, dadurch die konsequente Anwendung einer einzigen, in jeder Tonart feststehenden Formel auf sämtliche entsprechenden Texte und so die Einfachheit und Leichtigkeit der vatikanischen Gradualausgabe in diesem Punkte zu zeigen, war der Zweck der als Separatheft beigegebenen, mit gleichem Titel überschriebenen Tabellen.

Zur Erklärung mögen folgende Bemerkungen dienen:

1. Alle in einer Tonart vorkommenden Psalmverse sind alphabetisch geordnet.

2. Das an jeden Psalmvers sich anschließende Gloria Patri steht in jeder Tabelle an letzter Stelle.

3. Die am vorderen Rande der Tabellen angegebenen Seitenzahlen (z. B. p. 499) beziehen sich auf die Originalausgabe der Vatikanischen Ausgabe. In den von den autorisierten Verlegern herausgegebenen Nachdrucken weicht die Seitenzahl nur um weniges ab.

4. Bei der I., IV., V. und VIII. Tonart schließt das „Amen“, falls der Introitus bei der Wiederholung nach dem Gloria Patri noch einmal nach den im Graduale stehenden Noten gesungen wird, öfters mit einer reicheren Verzierungsformel ab, die in unausgefüllten Noten (▭) am Ende der Seiten 3, 9, 11 und 17 unterhalb des „Amen“ beigefügt ist. Die betreffenden Verse haben ein entsprechendes Zeichen (▭) bei der am vorderen Rande stehenden Seitenzahl. Z. B. S. 2 in der dritten Reihe bedeutet die Angabe „p. (6) ▭ p. (84)“: In der Originalausgabe hat der Vers „Benedixisti“ p. (6) die gewöhnliche Schlußformel beim „saeculorum. Amen“ wie bei „captivitatem Jacob“; derselbe Vers schließt aber bei dem p. (84) stehenden Gloria mit dem reicher ausgeschmückten „Amen“ ab, das in unausgefüllten Noten am Ende der Seite angegeben ist.

5. Die unterſtrichenen Silben (z. B. S. 2, V. 18 Memento) haben in der Originalausgabe eine „liqueszierende" Note; alſo anſtatt eines Podatus einen Epiphonus und an Stelle der Clivis einen Cephalicus, z. B. S. 3, 2. V. „in" oder 4. V. „et" uſw.

6. Die in den einzelnen Tabellen über den Kolonnen ſtehenden Ziffern ſollen bloß die textliche Faſſung einer für jeden Pſalmvers gültigen Regel ermöglichen; z. B.

Tonus I (S. 2 und 3). In der erſten Vershälfte erhält die erſte Silbe eine Note (deshalb 1), die zweite Silbe zwei Noten (deshalb 2).

Die Mediatio beginnt mit dem vorletzten Wortakzent (deshalb ´ ´).

In der zweiten Vershälfte erhält die erſte Silbe zwei Noten (deshalb 1), die zweite Silbe zwei Noten (deshalb 2).

Die Finalis beginnt auf der fünftletzten Silbe (deshalb 5 4 3 2 1).

Tonus II (S. 4 und 5). In der erſten Vershälfte erhält die erſte Silbe eine Note (deshalb 1), die zweite Silbe zwei Noten (deshalb 2), die dritte Silbe zwei Noten (deshalb 3).

Die Mediatio beginnt auf der dritten Silbe vor der letzten betonten Silbe (deshalb 3 2 1 ´).

In der zweiten Vershälfte erhält die erſte Silbe zwei Noten (deshalb 1), die zweite Silbe zwei Noten (deshalb 2).

Die Finalis beginnt auf der fünftletzten Silbe (deshalb 5 4 3 2 1).

Tonus III (S. 6 und 7). In der erſten Vershälfte erhält die erſte Silbe eine Note (deshalb 1), die zweite Silbe zwei Noten (deshalb 2).

Die Mediatio beginnt mit der vorletzten Akzentſilbe (Hauptakzent oder Nebenakzent des Wortes).

In der zweiten Vershälfte erhält die erſte und die zweite Silbe je eine Note.

Die Finalis beginnt mit der fünftletzten Silbe (deshalb 5 4 3 2 1).

Tonus IV (S. 8 und 9). In der erſten Vershälfte erhält die erſte Silbe zwei Noten (deshalb 1), die zweite Silbe zwei Noten (deshalb 2).

Die Mediatio beginnt auf der dritten Silbe vor dem letzten Wortakzente (deshalb vor ´ 1 2 3).

Die dem letzten Wortakzente vorausgehende Silbe erhält (wie es die Kolonne 1 anzeigt) eine Note h, die zweite Silbe vor dem letzten Wortakzente erhält die zwei Noten g h (ſ. Kolonne 2), die dritte Silbe erhält die zwei Noten a g (ſ. Kolonne 3).

Tonus V (S. 10 und 11). Die Mediatio beginnt auf der Silbe, die dem letzten Wortakzente unmittelbar vorausgeht.

Tonus VII (S. 14 und 15). Die Mediatio beginnt auf der vorletzten Akzentſilbe.

Tonus VIII (S. 16 und 17). Die Mediatio und die Finalis beginnen auf der dritten Silbe vor dem letzten Wortakzente. (Dieſer iſt in den Tabellen durch ´ angegeben.)

Einer weiteren Erklärung zum Verſtändnis der Tabellen bedarf es wohl nicht.

Das Epiſem im Meßtonale von Montpellier kein Viertelstonzeichen?

Von Dr. Joſeph Gmelch, Domkaplan in Eichſtätt.

Faſt gleichzeitig mit meiner Schrift „Die Viertelstonſtufen im Meßtonale von Montpellier" (Eichſtätt, Brönnerſche Buchdruckerei 1911), aber ohne von ihr Kenntnis zu haben, veröffentlichte Baralli in der Rassegna Gregoriana X (1911) p. 13—27 und p. 108—136 eine Studie über „Das Epiſem in der Handſchrift H 159 von Montpellier". Während ich zu dem Reſultate kam, daß das ſogenannte Epiſem im Kodex von Montpellier, das heißt die zwiſchen den Halbtonſtufen HC, ef, ab, hc, ef vorkommenden eckigen Tonzeichen ⊢ ⊣ ⌐ ¬ Viertelstonſtufen bedeuten, glaubt Baralli erweiſen zu können, daß das Epiſem mit dem Viertelston nichts zu tun habe,

vielmehr für einen Halbton stehe. Ein Rezensent meiner Schrift behauptete, daß mir in Baralli ein ernster Gegner erstanden sei und daß seine Ausführungen das lebhafteste Interesse finden werden. Ob dem so ist, sollen die nachfolgenden Zeilen dartun.

Barallis Darlegungen[1]) machen durch ihren vielfach sarkastischen, überlegenen Ton von vornherein einen wenig günstigen Eindruck. Ungünstig wirken auch mehrere sachliche Unrichtigkeiten. Das Episem steht im Kodex von Montpellier stets zwischen den Halbtonstufen. Baralli setzt es unter dieselben, wodurch der Eindruck erweckt wird, als ob die Handschrift das Episem den Halbtonstufen gleichstellen würde. Daß das Episem nicht bloß zwischen den Halbtonstufen, sondern auch zwischen dem ganzen Ton, der Terz und Quart vorkommt, weiß er nicht. Bei der Klassifikation der episematischen Fälle führt er folgende fünf an: f ⊣ f, f ⊣ ⊣ f, f ⊣ e, e ⊣ f, e ⊣ e. Die davon abweichenden Fälle, sagt er, könne man an den Fingern abzählen und seien offensichtliche Fehler des Schreibers. Daß man diese abweichenden Fälle nicht an den Fingern abzählen kann, zeigt meine Schrift S. 58 ff., und daß es Schreibfehler sind, wird von Baralli einfachhin „behauptet". Fernerhin wird „behauptet", daß der fünfte Fall mehr einzig dastehend als selten sei, daß die Verbindung f ⊣ g nie vorkomme, daß der Gebrauch des Episems außerordentlich spärlich sei. Die beiden ersten Behauptungen sind in meiner Schrift S. 59 f. und 62 f. widerlegt und die letzte auf Seite 57, wo die Gesamtzahl der episematischen Fälle auf 1228 festgesetzt ist. Doch prüfen wir Barallis Einwände gegen die Bedeutung des Episems als Viertelston!

Der erste Grund, warum das Episem für keinen Viertelston stehen könne, liege darin, daß dasselbe an melodisch gleichen oder ähnlichen Stellen oft nicht vorkommt.

Diese Begründung, mit der man nebenbei erwähnt auch die Bedeutung des Episems als Halbtonstufe ablehnen könnte, ist nicht stichhaltig. Eine Tonfolge mit logischer Konsequenz kennt nur die Harmonie, nicht aber die Melodie. Die Melodie schreitet frei und ungezwungen einher und braucht bei gleichen oder ähnlichen Stellen nicht jeden Ton sklavisch zu wiederholen. Die Geschichte der Tonkunst bietet hiefür Tausende von Belegen. Warum speziell die typischen Melodien der Traktus, auf welche Baralli exemplifiziert, nicht immer die gleiche Tonfolge haben, möge man in meiner Schrift S. 38 ff. nachlesen.

Weiterhin könne das Episem kein Viertelstonzeichen sein, weil es öfter an einem melodischen Abschluß stehe, bei charakteristischen Intonationen und Kadenzen erscheine, und manchmal sogar mehrfach nacheinander wie eine Rezitante figuriere. Das sei ein melodischer Unsinn, ein undefinierbarer Mischmasch, eine Dummheit, eine antimusikalische Brühe, ein Wagnis, eine Unmöglichkeit für die Sänger.

Wie so mancher Forscher versteht es leider auch Baralli nicht, den Choral historisch, losgelöst vom Ideenkreis der modernen Musik zu betrachten. Nicht darauf kommt es an, ob etwas nach unserem Geschmacke, nach unseren Begriffen ausführbar ist, sondern ob und wie es geschichtlich war. Die antik griechische Musik besaß erwiesenermaßen unsere kleinen Tonstufen, der christliche Orient macht von ihnen einen häufigen Gebrauch, selbst an Stellen, wo es Baralli so sehr verpönt, der synagogale Gesang, soweit er traditionell ist, weist sie auf wie auch die durch keine temperierte Stimmung umgebildete Melodik unzivilisierter Völker. In neuester Zeit ist das z. B. von der Zigeunermusik in interessanter Weise nachgewiesen worden.[2]) Wenn die den Choral umgebende Musik, wenn insbesondere der christliche Orient, dessen Konservativismus allbekannt ist, solch kleine nichtdiatonische Tonstufen besaß und besitzt, so darf ihre Existenz, insbesondere wenn sie wie in unserem Falle nachweisbar ist, auch beim Choralgesang nicht in Abrede gestellt werden. Wer die nichtdiatonischen Tonstufen deshalb ablehnt, weil sie heute nicht mehr ausführbar wären oder aus ähnlichen der gegenwärtigen Praxis entnommenen Argumenten, mag ein tüchtiger Praktiker, Statistiker u. a. sein, ein Historiker ist er nicht. Baralli scheint mir überhaupt von der Eigenart der mittelalterlichen Choralpraxis recht moderne Vorstellungen zu haben. Die alten Choralhandschriften enthüllen dem Auge des historisch gebildeten Forschers so viele Rätsel und eröffnen ihm Perspektiven in von unserer musikalischen Art so verschiedene Dinge, daß nur der unverbesserlichste Optimismus und die Unfähigkeit, die Zeit aus sich zu begreifen, sich einbilden kann, solche Dinge ließen sich heute wieder in die Choralübung einführen. Hier scheint mir auch der tiefste Grund für den Widerstand zu liegen, den manche den Viertelstonstufen im Choral-

[1]) Daß die Übersetzung — wesentliche Unterstützung dabei verdanke ich Fräulein Hermine Häcker in Eichstätt — korrekt ist, wird ein Vergleich mit dem italienischen Original dartun.

[2]) Vgl. „Hochland" (München) VIII (1911/11) S, 634 ff.

geſange entgegenſetzen. Dieſe kleinen Tonſtufen zerſtören allerdings das Dogma von der Wiederherſtellung der gregorianiſchen Melodien in ihrer älteſten Form.

Einen letzten Grund gegen die Deutung des Epiſems als Viertelstonſtufe glaubt Baralli aus der dem Meßtonale von Montpellier vorangehenden muſikaliſchen Abhandlung „Utillimum de musica Breviarium“ herleiten zu können. Es ſcheine, ſagt er, ſicher zu ſein, daß die Abhandlung und der Kodex aus der gleichen Zeit ſtammen. Folglich ſei es natürlich zu vermuten, daß zwiſchen dem erſteren und dem letzteren Beziehungen beſtehen. Nun ſei zwar im Traktat von kleineren Tönen als unſeren Halbtonſtufen die Rede, aber zugleich bemerkt, daß all das auf reiner Spekulation beruhe und die Praxis nicht berühre. Beſteht nun, ſo ſchließt Baralli weiter, zwiſchen der Abhandlung und der Handſchrift eine Beziehung, ſo ſei es ſchwer vorauszuſetzen, daß der Viertelston, der im erſten Dokument negiert wird, im zweiten zum Vorſchein kommen ſoll.

Sonderbar, daß Baralli, der ſeinen Gegnern ſo oft vorwirft, daß ſie die Löſung anderswo ſuchten als im Kodex von Montpellier, ſelber in dieſen Fehler gerät und ſich auf einen Traktat beruft, von dem er vermutet, daß er mit dem Antiphonar gleichzeitig iſt und von dem er vermutet, daß er mit ihm in Beziehung ſteht. Auf dieſen Einwand habe ich nur zu erwidern, daß man auf Vermutungen keinen Beweis aufbaut. Welch problematiſchen Wert übrigens die mittelalterlichen Muſiktraktate für die Choralpraxis beſitzen, darüber vergleiche man meine Schrift S. 69 ff. Will man aber das Breviarium heranziehen, dann iſt es viel naheliegender, die Ausſage des theoretiſchen Traktates in Beziehung zu ſetzen mit der Notierung des Zuſatzblattes zur Handſchrift von Montpellier, das in der Ausgabe der Paléographie musicale Band VIII[1]) als Seite 11 und 12 erſcheint, aber alle Epiſeme ausſchaltet und auch ſonſt etwas ſpäteren Datums iſt. Ich ſehe in dem Verfaſſer der theoretiſchen Schrift, die dem Kodex von Montpellier vorausgeht, einen Gelehrten, der den nicht diatoniſchen Stufen ebenſo feindlich gegenüberſteht, wie mancher ſeiner Vorgänger den Tönen fis, cis, es, die dennoch in der Praxis exiſtiert haben, worüber man mit großem Nutzen die Jacobsthalſche Schrift „Die chromatiſche Alteration im liturgiſchen Geſang der abendländiſchen Kirche“ (Berlin 1897) zu Rate ziehen wird.

Wie beweiſt Baralli ſeine poſitive Theſis, daß das Epiſem für eine Halbtonſtufe ſtehe? Das Epiſem, ſagt er, ſei immer der erſte Ton eines aufſteigenden, beziehungsweiſe der letzte eines abſteigenden Tetrachordes. Da aber die Tetrachorde von unten an gezählt würden, ſo ſei das tiefſte Epiſem ⊢ die Grundfigur, von der die vier anderen Epiſeme ⊣ ⌐ ⌐ ⌋ abgeleitet ſeien. Das Epiſem ⊢ aber ſei identiſch mit dem Zeichen für den griechiſchen Spiritus asper, der anfangs die Form H, dann ⊢ und ſpäter die Formen C, c hatte. Nun ſei H (h) = hemitonium, alſo bedeute ⊢ einen Halbton.

Es iſt eine willkürliche, durch nichts begründete Annahme, wenn Baralli das Epiſem ⊢ mit dem Zeichen für den griechiſchen Spiritus asper beziehungsweiſe mit der Bezeichnung für hemitonium, Halbton identifiziert. Die Ableitung der vier Epiſeme ⊣ ⌐ ⌐ ⌋ von dem Epiſem ⊢ als Grundform iſt unmöglich. Nur die zwei erſten Epiſeme ⊢ ⊣ können voneinander abgeleitet werden, die drei letzten ⌐ ⌐ ⌋ bilden eine Figur für ſich. Wenn ⊢ die Grundform für die vier anderen Epiſeme wäre, ſo müßten letztere etwa die Geſtalt haben ⊣ ⌐ ⌐. Dieſe ließen ſich auf ⊢ als Grundform zurückführen. Wenn man im Mittelalter eine Grundform zur Bezeichnung verſchiedener Töne verwendete, ſo wurden die abgeleiteten Formen nicht durch Änderung, ſondern nur durch verſchiedene Stellung der Urform gebildet (vgl. die Daſiannotation).

Übrigens muß man ſich die wichtige Frage ſtellen, wozu eine neue Bezeichnung für die Halbtonſtufen durch das Epiſem, wenn dieſelben durch die Buchſtabennotation bereits genügend gekennzeichnet ſind?

Baralli fühlt dieſen wichtigen Einwand ſelber und begegnet ihm mit der Bemerkung, durch das Epiſem würde den Schülern — der Kodex iſt bekanntlich ein Schulbuch — die Halbtonſtufe mehr veranſchaulicht und würden dieſelben auf dieſe wichtige Tonſtufe beſſer aufmerkſam gemacht. Aber warum ſteht dann das Epiſem nicht bei allen Halbtonſtufen? Baralli ſagt — wir ſehen, die Gründe werden immer ſchwächer — weil es der Meiſter nicht für notwendig gehalten hat.

[1]) Irrtümlicherweiſe habe ich in meiner Schrift und in einem Aufſatze dieſer Zeitſchrift (1911, S. 66 ff.) bemerkt, daß das Meßtonale von Montpellier im Band VII der Paléographie musicale veröffentlicht ſei. Die Veröffentlichung war ſeinerzeit für Bd. VII angekündigt, der auch den Titel und das Vorwort dazu enthält.

Warum aber hat er es nicht für notwendig gehalten? Das könnte, erwidert Baralli, der Meiſter allein uns ſagen, wenn er wieder auf die Welt käme. Mit dieſer ſeltſamen Antwort treibt ſich Baralli ſelber in eine Enge, aus der er ſich nicht mehr herausfindet.

Baralli ſtützt alſo ſeine ganze Beweisführung gegen die Interpretation der eckigen Tonzeichen als Viertelstonſtufen auf Gründe, von denen nicht einer aus der Handſchrift von Montpellier genommen iſt, die alle negativer Natur ſind und deren innere Haltloſigkeit ich nachgewieſen zu haben glaube. Die Deutung des Epiſems als Halbtonſtufe aber beruht auf einer willkürlichen, durch nichts erwieſenen Annahme. Ich habe mich in meiner Schrift lediglich auf den Kodex von Montpellier geſtützt und auf Seite 14 ff. durch eine Reihe von Notenbeiſpielen den Beweis erbracht, daß das Epiſem einen Ton bedeutet, der einerſeits tiefer iſt wie der obere Ton einer Halbtonſtufe und anderſeits höher wie der untere Ton einer Halbtonſtufe.

Der Verfaſſer der Bibliographie in der Revue grégorienne (Tournay 1911, Heft 3 p. 23) meint, ich würde meine Abhandlung nicht geſchrieben haben, wenn ich Barallis Darlegung gekannt hätte. Es tut mir leid, ausſprechen zu müſſen, daß ich mich freue, ſie verfaßt zu haben, damit Barallis nach allen Richtungen hin gründlich verfehlte Erklärung nicht unwiderſprochen bleibt.

Zu Paleſtrinas Missa O admirabile Commercium.

Von Profeſſor H. Bewerunge, Maynooth (Irland).

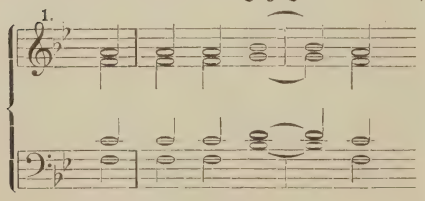
Als ich vor einiger Zeit Veranlaſſung hatte, die Missa O admirabile commercium in der Ausgabe von Puſtet durchzuſpielen, drängten ſich mir einige Beobachtungen auf. Vom Herrn Generalpräſes erſucht, einen kleinen Beitrag für das Vereinsorgan zu liefern, will ich dieſelben hier niederlegen.

Zunächſt bemerkte ich einige Noten, die mir falſch zu ſein ſchienen, obſchon ſie auch in der Geſamtausgabe ſtehen, nämlich:

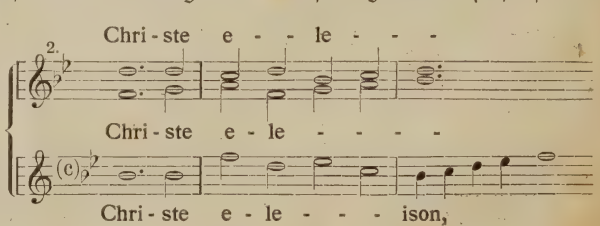
1. Bei Adoramus te (S. 10) im 2. Tenor g ſtatt f.
2. Bei gloriam tuam (S. 11) auf der letzten Silbe des gloriam im Alt as ſtatt f.
3. Bei Et ascendit in coelum (S. 23) im Baß, letzte Note des 2. coelum, es ſtatt g.
4. Bei Pleni sunt coeli (S. 31) im 1. Tenor g ſtatt f.

Bei gloriam tuam ſtehen Oktavenparallelen as—g zwiſchen Alt und 1. Tenor. Ein as muß aber in f verwandelt werden. Ohne Zweifel iſt es der Alt, der zu ändern iſt. Am Ende des Et ascendit in coelum erſcheinen ohne jeden anſcheinenden Grund im vierſtimmigen Satz leere Quinten, etwas bei Paleſtrina durchaus Ungebräuchliches. Indem man für das es des Baſſes g einſetzt, erſcheint die Terz im Akkord, und ich habe kaum einen Zweifel, daß Paleſtrina ſo geſchrieben hat.

Die unter 4 angezogene Stelle ſieht ſo aus:

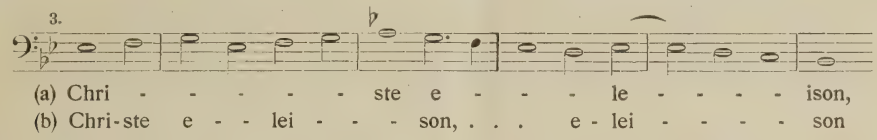


Das iſt nun zwar nach den Satzregeln des 16. Jahrhunderts nicht ganz unmöglich, iſt aber entſchieden nicht paleſtrinamäßig. Aus dem Grunde allein würde ich kein Bedenken tragen, das g in f zu ändern. Außerdem iſt die Stelle nur eine, rhythmiſch ein wenig geänderte, Benutzung des de virgine in der der Meſſe zugrunde liegenden Motette, wie das ja auch Haller in ſeiner Analyſe (Kirchenmuſikal. Jahrbuch 1894) angemerkt hat. Das g iſt alſo offenbar falſch. Nr. 1, das ſchon Ahle in ſeinem Referat, Vereinskatalog Nr. 1684, angemerkt hat, iſt im weſentlichen dasſelbe wie 4, nur daß der Tenor eine Oktav höher ſteht, wodurch Quintenparallelen entſtehen. Auch da muß alſo g in f verwandelt werden.

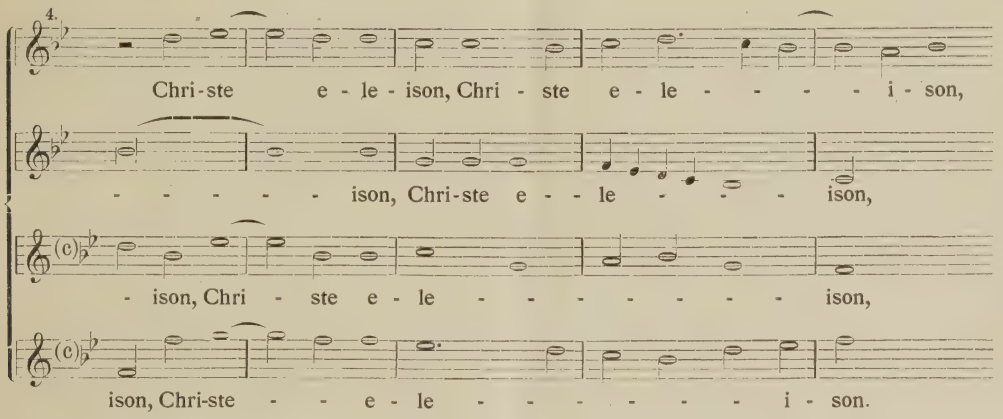


Das Christe der Meſſe läßt in bezug auf Textunterlage in Haberls Ausgabe viel zu wünſchen übrig. Der Anfang lautet da:

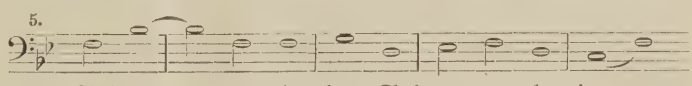
Hier iſt entſchieden ein Mangel, daß die drei Stimmen nicht gleichzeitig ſprechen. Die Silbenverteilung des Soprans dürfte die beſte ſein. Nun haben zwar die Originalſtimmbücher (nach Ausweis der Geſamtausgabe) für die mittlere Melodie nicht nur beim Alteinſatz, ſondern auch bei dem folgenden Einſatz des 1. Tenors nur eine Note auf der Silbe e. Doch macht das auch Haberl nicht viel Kopfſchmerzen. Denn beim 2. Sopraneinſatz und 3. Einſatz des 2. Tenors gibt er dieſer Silbe zwei Noten. Für die untere Melodie geben die Originale ſelbſt beim 1. Baßeinſatz der Silbe zwei Noten. Entſcheiden wir uns alſo für zwei Noten auf e. Dann muß das aber auch konſequent durchgeführt werden. Alſo auch beim 2. und 4. Alteinſatz, 2. Einſatz des 1. Tenors und 2. Baßeinſatz, wo Haberl ſchreibt wie bei (a):



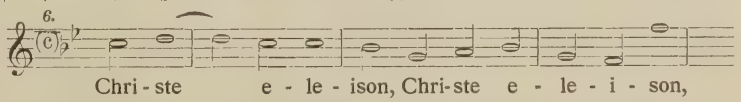
Bei dem gleich folgenden Paſſus, der dem de virgine der Motette nachgebildet iſt, ſchreibt Haberl:



Hier iſt der baßführende 1. Tenor ganz falſch behandelt. Bei dem anſchließenden Baßeinſatz finden wir die richtige Textunterlage:



Man beachte, daß das Motiv g a b g f (dignatus est der Motette) gleich nachher ſelbſtändig eingeführt wird (2. Tenor und Baß). Nehmen wir nun für den 1. Tenor in Fig. 4 die Textunterlage von 5 an, ſo iſt klar, daß der 2. Tenor wenigſtens in den erſten beiden Takten mit dem 1. Tenor und Sopran gleichzeitig ſprechen muß. Ebenſo in der Folge analog dem Baß, alſo:

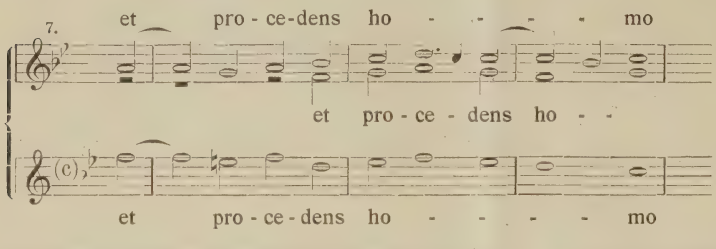


Es bleiben dann immer noch ein paar Probleme übrig, z. B. die Behandlung der Noten b d es f am Schluß des 2. Tenors Fig. 4, die auch ſelbſtändig wiederkehren (Sopran und Alt, je letzter Einſatz). Unverſtändlich iſt mir auch einſtweilen, warum die Melodie des 1. Tenor über dem Baß Fig. 5, die mit der Altmelodie von Fig. 4 identiſch iſt, anders rhythmiſiert iſt.

Die Frage der Akzidentien iſt eine ſehr ſchwierige und noch immer nicht ganz geklärte. Es muß da immer noch zuweilen das Urteil des einzelnen entſcheiden. In der beſprochenen Meſſe würde ich viel häufiger Erhöhungszeichen anwenden, als Haberl es getan. Ich will aber nur einige charakteriſtiſche Fälle beſprechen. Um gleich bei dem Christe zu bleiben, würde ich in der Baßmelodie Fig. 5 das es erhöhen. Die Melodie iſt Imitation der des 1. Tenor Fig. 4, wie ſchon angedeutet. Außerdem iſt die ganze Harmoniebewegung getreue Transpoſition der vorhergehenden in die Unterquarte. Dasſelbe gilt von den Parallelſtellen, Filium Dei im Baß (S. 18) und gloria tua, ebenfalls im Baß (S. 32). Ein ähnlicher Fall liegt gleich am Anfang des Christe vor. Der in Fig. 2 notierte Satz wird gleich darauf in die Unterquarte transponiert wiedergegeben. Hier muß alſo der 1. Tenor, in Imitation des f g a des Alt, c d e ſingen.

Bei dem Motiv largitus est der Motette schreibt Palestrina die erhöhte Quart vor. Sie muß also in der Messe beibehalten werden, auch wenn sie nicht vorgezeichnet ist. Dahin möchte ich auch den rhythmisch etwas veränderten Einsatz des ersten Tenors bei in gloria Dei Patris (S. 16) zählen. Sicher gehören dahin das Qui propter nos homines des 1. Tenors und Et propter nostram des Sopran S. 20, das Et resurrexit des 2. Tenors S. 22, das Hosanna des 1. Tenors und Alts S. 32, das erste in nomine des Soprans und das zweite des 2. Tenors S. 35, und wiederum das vorletzte des Soprans S. 36.

Viel Schwierigkeit macht das oft benutzte Motiv et procedens homo. In der Motett heißt es (transponiert) so:



Soll hier das zweite es erhöht werden? Unter dem Schluß setzt der 2. Tenor und im gleichfolgenden Takt der Baß mit f e f ein, so daß die ganze Stelle in F-dur zu stehen scheint. Bei propter magnam gloriam tuam im Gloria schreibt Palestrina die Erhöhung auch das zweite Mal eigens vor, (S. 11, 1. und 2. Tenor). Man könnte nun vermuten, daß er hier zur Illustration des Textes die Erhöhung als besonderen Effekt will. Ich glaube aber eher, daß wie in so vielen Fällen, das Akzidens einmal aus besonderer Sorgfalt gesetzt ist, während es andere Male als selbstverständlich weggelassen ist. Außerdem liegt hier ein besonderer Fall vor, weil der 1. Tenor den Quintschritt f b anschließt, der dem Sänger das es nahelegen könnte, während beim 2. Tenor der Tritonus mit dem vorhergehenden b des 1. Tenors und vielleicht auch das folgende as eine besondere Einzeichnung wünschenswert erscheinen lassen möchten. Ich würde mich also für e auch das zweite (und zuweilen auch das dritte) Mal entscheiden. Die betreffenden Stellen sind: das zweite Kyrie durchweg, bei Domine Fili unigenite im Baß (S. 11) und Quoniam tu solus sanctus (S. 14), wohl auch bei per quem omnia (S. 19) trotz des gleichzeitigen b, wiederum bei qui ex Patre (S. 25), Baß, und qui cum Patre, 2. Tenor. Dagegen wird man bei den Baßmelodien von Tu solus Altissimus (S. 15) und Genitum non factum (S. 19) wegen des abschließenden Quintschrittes c f besser b singen.

Einige besondere Probleme stellt der erste Abschnitt des zweiten Agnus. Auch hier sollte beim zweiten Baßeinsatz zweimal, und vielleicht durchgehends, e gesungen werden, und auch beim zweiten Alteinsatz (S. 42) möchte ich das zweite es auflösen und die Modulation nach C-moll erst im folgenden Takt eintreten lassen. In diesem Takt schreibt Palestrina ein as vor, und Haberl führt dieses as bis zur Kadenz (vor qui tollis) durch. Wohl infolgedessen läßt er bei den Einsätzen g f g, 1. Tenor, 2. Tenor und Alt, das f unerhöht, obschon die Figur als Imitation von f e f den Halbton aufweisen sollte. Dann erhalten wir aber als Schluß des Abschnitts die Harmoniefolge F-moll — G-moll — F-dur. Bei der harmonischen Feinsinnigkeit, die Palestrina durchgehends aufweist, dürfen wir ihm eine solche Kadenz sicher nicht zutrauen. Wir werden also die beiden as im letzten Baßthema streichen und das f in den genannten Einsätzen erhöhen. Selbstverständlich muß das letzte es des 2. Tenors auch erhöht werden. Das ist nicht nur im Einklang mit den Regeln der Alten (Fortschreiten von der Sexte zur Oktave), sondern ist auch harmonisch unentbehrlich; durch die Beifügung des e zum G-moll-Akkorde erhält dieser Subdominantbedeutung, und damit wird die Kadenz zum F-dur-Akkord logisch. Eine Schwierigkeit bleibt noch für den Schluß der Melodie des 2. Tenors nach dem vorgeschriebenen as. Es folgen da die Noten g a g. Vertieft man nun das zweite a auch, so ergibt sich mit dem fis des 1. Tenors das Intervall der übermäßigen Sexte. Daß die alten Sänger das öfter gesungen haben, ist wohl sicher. Ob Palestrina es aber beabsichtigt hat, könnte man bezweifeln.

Ich erlasse mir die Entscheidung dieses Punktes, möchte aber zum Schlusse betonen, daß man bei der Herausgabe von Werken, wie das besprochene, nicht nur den thematischen Aufbau genau feststellen, sondern auch der harmonischen Entwicklung vorsichtig Rechnung tragen muß. Sonderbarkeiten, die man oft als Eigentümlichkeiten des alten Stils hinnimmt, werden dann verschwinden.

Zu Aichingers Fraktur-Kontrapunkten.

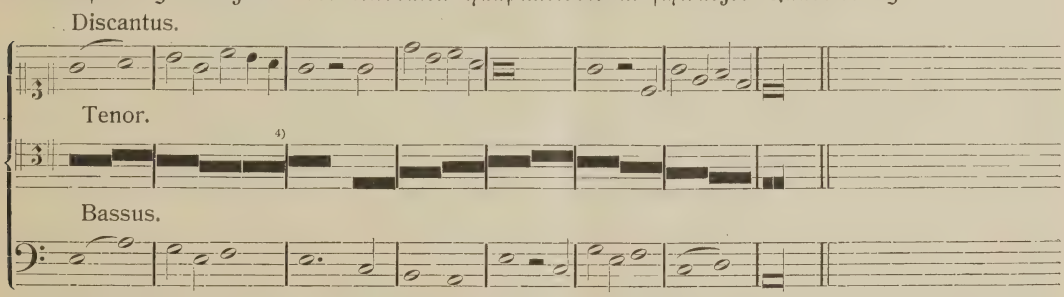
Von Dr. Theodor Kroyer, Universitätsprofessor, München.

1.

Hugo Riemann erwähnt in seinem „Handbuch der Musikgeschichte“ [1]) unter den niederländischen Stilmanieren eine Technik, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts besonders von Adam de Fulda und Heinrich Finck gepflegt wurde. Sie besteht in kunstvoller Figurierung einer gedehnten Hauptmelodie, man könnte sagen, nach Art moderner Instrumentalchoräle. Es handelt sich um Motetten und geistliche Lieder, vorwiegend dreistimmige Stücke. Am auffallendsten tritt das technische Können in jenen Tonsätzen hervor, die den Cantus firmus in der Oberstimme haben: in der Vorliebe für Terzen- und Sextenparallelen und in der Vermeidung von Stimmenkreuzungen offenbart sich eine Reife des Geschmackes, die für die Dufayzeit, wie für die Schule Okeghems eine gewisse Ausnahmestellung beansprucht.

Mit dieser Kompositionsweise beschäftigt sich auch die alte Theorie, die ein eigenes Kennwort dafür prägte.

Ein jüngerer Zeitgenosse Fincks und de Fuldas, der Leipziger Johannes Galliculus, ein Kenner der deutschen Musik, der in seiner Isagoge (1520)[2]) die verschiedenen Arten des Kontrapunkts mit einer nicht alltäglichen Anschaulichkeit behandelt, gibt unter den drei- und vierstimmigen Satzproben mehrere der bezeichneten Art.[3]) Diese wird im ersten Kapitel ausführlich definiert als Contrapunctus fractus zum Unterschied von dem Contrapunctus simplex (Note gegen Note) und dem Contrapunctus coloratus (Zierung in allen Stimmen): Est et alius Contrapuncti praecessus, quem fractum ac floridum nominant, Quando scilicet, diuersarum figurarum quantitates, super notulas plani cantus modulantur. Das angefügte Exempel ist ein dreistimmiger Satz mit der tenoralen Hauptmelodie in schwarzer Quadrierung:



Das Theorem deckt sich im Prinzip mit der Praxis: auch hier, obschon nur keimhaft, die merkwürdigen Parallelen, die Ansätze zu imitierenden Bildungen, die ganze durchsichtige Disposition, die an den alten Fraktursätzen so bemerkenswert ist; und das um so mehr, als die Melodie gar nicht einmal in der Oberstimme liegt.

Galliculus knüpft ohne Zweifel an ältere Vorbilder an, wie er auch nicht der erste ist, der die Varietäten des figurierten Kontrapunkts ausführlicher beschreibt.

Mit gutem Grund vermutet Riemann, daß die „Frakturkontrapunktik“ – es sei mir mit Galliculus diese neue Bezeichnung gestattet – bei aller Verwandtschaft mit dem durchimitierenden Motettensatz der älteren Niederländer zunächst als spezifisch deutsche Art zu gelten habe. Von den freien Paraphrasen der Schule Dunstaples bestimmt unterscheidbar, erschiene sie wie eine Vorahnung der figurierten Orgelchoräle des 17. Jahrhunderts. Die Hypothese, daß die Tonsätze de Fuldas und Fincks vielleicht instrumental, nämlich für Orgel, etwa mit gesangsmäßiger Ausführung des Cantus firmus gedacht seien, rückt den Sachverhalt in ein ganz neues Licht.[5]) Dadurch

[1]) Band II. Erster Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1907. S. 133 ff.
[2]) Nach dem Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Mus. th. 8° 2784).
[3]) Fol. Av^{v}, B$_{II}$, C$_{III}$ (letzteres Stück ist vierstimmig, mit Cantus firmus ebenfalls im Tenor).
[4]) Im Original als vierte Note g statt a.
[5]) Der instrumentale Charakter der Terzen- und Sextenparallelen ist neuerdings auch für das italienische Madrigal der Hochrenaissance wahrscheinlich gemacht worden. Vgl. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier, 1910, S. 182. Doch wurzeln diese instrumentalen Allüren meines Erachtens im Bicinniensatz und in dem daraus hervorgewachsenen arioſen Madrigalstil; die „acappellische“ Praxis, die Kinkeldey etwas voreilig in Bausch und Bogen bezweifelt, ist schon deshalb unbestreitbar.

legitimiert sich diese deutsche Manier als Faktor in der Entstehungsgeschichte des lutherischen Chorals, dessen Wandlungen durch die Odenmusik ja noch immer nicht bis zum eigentlichen Kern aufgehellt sind.

Riemanns Ausführungen betreffen nur den älteren Zeitraum. Die Schicksale des eigenartigen Stils werden nicht weiter verfolgt. Es stellt sich aber heraus, daß solche Kontrapunkte keine vereinzelte Erscheinung, sondern vielmehr dem ganzen 16. Jahrhundert geläufig sind, wenn auch in wechselnden Formen und mit stetiger Klärung des künstlerischen Vermögens. Ich glaube zudem auch ihre Vorläufer zu erkennen. Wenn sie auch von den Paraphrasen zu unterscheiden sind, so besteht doch ein Zusammenhang mit der ältesten Zeit.

In den Anfängen der Motettenkunst, auch in ihrer Weiterentwicklung spielt die freie, wie die gebundene Bearbeitung choralmäßiger Tenores eine wichtige Rolle. Die Forschungen von Johannes Wolf und Friedrich Ludwig geben davon ein deutliches Bild, wie man, der primitiven Versuche allmählich satt, richtige zweistimmige Kontrapunkte über einen gehaltenen Cantus firmus zu setzen versucht, dann zu jenen virtuosen Duetten mit langatmigen Fundamentalbässen gelangt, von diesen wieder in strenger Konsequenz zu den tiefsinnigen Kanonformen, als den eigentlichen Grundlagen der Motivmessen und Choralmotetten, die schließlich das tektonische Prinzip in klassischer Vollkommenheit zum Ausdruck bringen.

Ich weiß wohl, daß Riemann mit seinen Schlußfolgerungen einen Nebengedanken streift, den er freilich noch nicht deutlich auszusprechen braucht. Es ist ihm weniger um das technische Prinzip, als um seine spezielle Anwendung zu tun. Finck und de Fulda setzen den Cantus firmus mit Vorliebe in die oberste Stimme und darin beruht die aparte, für die Zeit unerhörte Wirkung, das Freibewegliche der Gedankenführung, das instrumentalistisch Moderne. Da nach Riemanns Ansicht die bisher angenommene Herrschaft des Tenors in der alten a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts nicht den Tatsachen entspricht, so soll mit der deutschen Choralpraxis ein neuer Beweis nicht nur für den instrumentalen Einfluß, sondern eben auch für die damals bereits allgemeine Anerkennung des Diskants im modern harmonischen Sinn versucht werden. Ohne weiter darauf einzugehen, möchte ich doch betonen, daß die Bevorzugung der Diskantlage, der selbst bei Finck und de Fulda zahlreiche Tenorsätze gegenüberstehen, durchaus nicht der motettischen Evolution widerspräche. So gewiß freilich in der älteren Lied- und Motettenkomposition, wie in der speziellen Choralmotette der Schwerpunkt zumeist im Tenor liegt, so versteht sich doch von selbst, daß der feste Gesang auf dem natürlichen Weg der kanonischen Imitation auch in die Diskantlage kommen muß, daß also von hier zur Durchführung eines ganzen Stückes in der Diskantlage nur ein Schritt ist.

Die Zeit de Fuldas und Heinrich Fincks kennt in der Tat zahlreiche Beispiele der einen wie der andern Art. Senfl gibt in seinen Magnifikat-Kompositionen über die acht Töne (1537) eine Mustersammlung verschiedenster Bearbeitungen des Chorals, bald im Tenor, bald im Baß, Alt oder auch in der Oberstimme; und sooft das letztere der Fall ist, stellen sich bezeichnenderweise wie von ungefähr solche Bildungen ein, oder wenigstens Ansätze dazu, wie sie Finck und Adam stilisiert haben. Auch in den Quinque Salutationes wird das Choralthema ähnlich abgewandelt. Noch augenfälliger wird die fast suggestive Beeinflussung des Satzes durch die feste Oberstimme in den Motetten Christe qui lux es und Cum egrotasset Job; in dem großartigen Salve Regina zeitigt selbst der Choral im Baß die merkwürdigen Terzen- und Sextenparallelen des älteren Frakturstils. Ein Münchener Manuskript aus dem Ende des 15. Jahrhunderts[1]) enthält viele Motetten mit langem Tenor-Kantus, textlose, nur mit den Anfangsworten gekennzeichnete Stücke, die also, wie auch das kleine Format der Stimmbücher verrät, instrumental, wahrscheinlich durch Blasinstrumente vorgetragen wurden. Ihr choralmäßiger Charakter läßt sie den späteren Turmbläserstücken vergleichen, in denen die Liedweise ebenfalls groß und deutlich herausgehoben ist.[2])

Die genannte Handschrift ist eines von den Zeugnissen für die enge Fühlung zwischen Motetten- und Instrumentalmusik. Wirklich übernimmt diese in ihren mannigfachen Formen mit dem Motetten- und Liedstil auch die alte Frakturtechnik. Sie gehört sogar zum eisernen Bestand der Orgelspieler. Das Phantasieren über eine Choralmelodie wird in den Fundamentenbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts methodisch gelehrt. In dem Buch von Hans von Constanz

[1]) Hof- und Staatsbibliothek. Mus. Ms. 1516 in qu. 12°. 4 Stimmbücher.

[2]) Ähnlicher Art ist Isaaks Instrumental-Carmen „La mi sol", das den Cantus firmus im Tenor hat. Vgl. „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Jahrg. XIV, 1. Teil.

befinden sich zwei dreistimmige Orgelsätze, „Idolatras ad cultum“ mit Choral im Tenor und „Nec nox vacat“ mit Choral im Diskant,[1]) in der künstlerischen Durchbildung allerdings nichts weniger als reif, aber stilistisch der motettischen Frakturtechnik immerhin verwandt. Spätere Meister bringen es in solchen Choralbearbeitungen zur Fertigkeit. Aber nicht bloß innerhalb der deutschen Kunst. Es sei festgestellt, daß, wie das Prinzip an sich, auch die spezifischen Elemente des Fraktursatzes Gemeingut der gesamten Entwicklung sind. In England, Spanien, Frankreich und Italien ist der Organist damit schon a pueris vertraut.[2]) Und wie gründlich namentlich die venetianische Schule solche Aufgaben anpackte, bezeugen die Canto fermo-Studien in Willaerts Sammlung der Fantasie, Recercari, Contrapunti a 3 voci (1559).

In der weltlichen Lyrik dagegen bleibt der Frakturkontrapunkt ein äußerst seltenes Kunstmittel. Ihre volkstümliche Artung vertrug sich nicht mit einer so subtilen Textur, die nach der Schule schmeckte und ohne Zweifel als gelehrt empfunden wurde. Ein wenig bekanntes Dokument, die vierstimmige Frottola „Fuggi pur da me se sai“ von Antonius Capreolus Brixinensis im vierten Buch der Frottolen von Petrucci (1504)[3]) hat einen fast choralmäßigen Baß, während die Oberstimmen vielfach in der schon beschriebenen Weise dagegen kontrapunktieren. Das Stück, vielleicht eines der schönsten der Frottolenliteratur, fällt auch durch seine entschiedene Dur-Tonalität auf. Ich vermute, daß der Baß nicht eigentlich als fester Gesang, sondern als Instrumentalfundament gedacht ist, wie ja in dieser Musik das Instrumentale immer herausklingt. Andere Beispiele mit dem Cantus firmus in Mittel- oder Oberstimme benennt Rudolf Schwartz in seiner Studie über die Frottole.[4])

Die weitere Ausbildung der älteren Frakturtechnik zum modernen figurierten Choralsatz läßt sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts fast schrittweise verfolgen. So in Palestrinas Kontrapunkten. An niederländischer Altmeisterkunst geschult, ist auch dieser Meister mit den Besonderheiten des Cantus firmus-Satzes vertraut. Die Missa „Ecce sacerdos magnus“ (1554, zu vier Stimmen), die Motette „Beatus Laurentius“ (5 voc.), das Hosanna der vierstimmigen Missa de Feria, das Benedictus der Missa „Ad coenam agni“ (5 voc.) und viele ähnlich gestaltete Tonsätze[5]) sind ebensoviele Belege für den technischen Aufschwung des Jahrhunderts. Das Christe eleison der zuletzt genannten Messe hat das Motto im Discantus in edelster Durchführung. Mit Palestrina pflegen den „Contrappunto a mente sul canto fermo“ auch Festa, Morales, Clinio und die besten Meister der römischen Schule. Giovanni Maria Nanini erfindet eine neue, der Schule würdige Spezialität: den Kanon zweier Stimmen als Gegenkontrapunkt zum gegebenen Cantus firmus. Er bezeichnet sie in den Motetten von 1586 ausdrücklich als „nova inventio“.[6]) Die Beispiele in Proskes Musica divina (Tom. II, Nr. 17 und 19) und im zweiten Band der Arte musicale in Italia (S. 15 ff.) nähern sich in der festen Zeichnung des Canto fermo modernerer Weise, auch darin, daß die technischen Möglichkeiten durch Lagenwechsel und Stimmenbesetzung gesteigert werden. Einzelne Versuche finden sich bei Victoria (z. B. das sechsstimmige Requiem), Lasso („Confisus Domino“, 5 voc.), Handl („Christus surrexit“, 6 voc.), Ortiz („Te aeternum patrem“); merkwürdig ist Oratio Vecchis sechsstimmige Motette „Duodecim stellae corona Mariae“, die den Cantus firmus — ein in je 6 Breven auf- und absteigendes Skalenmotiv — im ersten Sopran führt.[7]) Aber es fehlt diesen Stücken doch eigentlich die „choralische“ Anschauung der späteren Zeit, die harmonische Balance; sie stecken noch in der prunkvollen, überlebensgroßen, altmotettischen Polyphonie, die mit der schlichten, fast liedhaften Unbefangenheit der Frakturgesänge nicht zu verwechseln ist.

2.

Eine neue Phase der Entwicklung beginnt mit der Periode des neueren deutschen und lateinischen, volkstümlichen Kirchenlieds; das ist jene Zeit, die unter humanistischen und neuitalie-

[1]) Vgl. K. Paesler, Das Fundamentenbuch von Hans von Constanz. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1889, S. 162 und 171. — Andere Beispiele auch in Buchners und Klebers Orgelbüchern, ja schon bei Paumann.

[2]) Vgl. auch Kinkeldey a. a. O., S. 133 ff.

[3]) Exemplar der Hof- und Staatsbibliothek München. Mus. pr. 4°. 120.

[4]) Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. 1886. S. 428 ff.

[5]) Vgl. z. B. Palestrinas Werke. Bd. 30, S. 129 ff.

[6]) Vgl. Fr. X. Haberl über Nanini im Kirchenmusikalischen Jahrbuch. 1891. S. 90 f., 93.

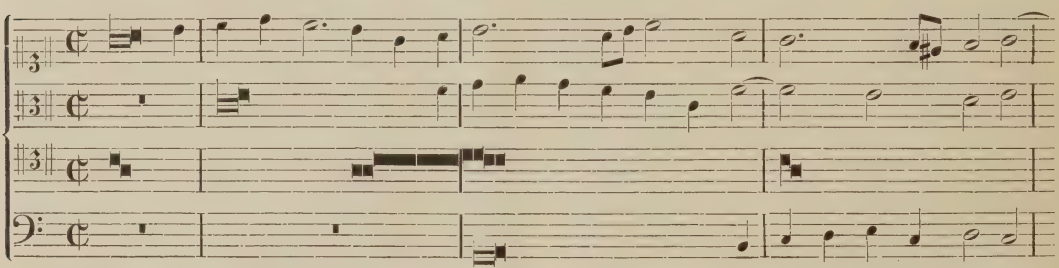
[7]) Kgl. Bibliothek Berlin. Kod. Gumpeltzhaimer. 1599. fol. 31. Der Cantus firmus war ursprünglich wohl nicht ausgeschrieben, sondern durch den Zusatz angedeutet: „Hos gradus ter reitera Sed tene vocem postea. In fine quinque tempora.“

nischen Eingebungen von dem Ideal eines populären Kunstgesanges in Gemeinde und Schule träumte. Ihr Ziel war die religiöse Propaganda. Damals entstanden die mannigfachsten Formen aus der Vermischung der Musica rhythmica, der Vers mésurés mit dem älteren Lied, der Motette mit den leichtflüssigen Trizinien und Kanzonetten. Die Souterliedekens, die volkstümlichen Lauden, lateinischen Odarien, spiritualen Madrigaletten und Chansonetten und viele ähnliche Gebilde, in denen Kunst- und Volkslied sich knapp die Wage halten, bezeugen den Reichtum dieses Frühlings.

In Deutschland, namentlich in den protestantischen Ländern, wo die Elemente eines liturgischen Choral- und Psalmengesanges Wurzel gefaßt hatten, schied man strenger zwischen der motettischen und der volksmäßigen Art. Den „fugweisen" Psalmen, wie sie beispielsweise Hans Leo Haßler 1607 veröffentlicht hat, stellt man die „simpliciter" oder „auff Contrapunctsweiß gesetzten" gegenüber, das sind die volkstümlichen Stücke „für Schulen und Kirchen", wo „eine christliche Gemeinde durchauß mitsingen kann" – so schreibt Lukas Osiander; oder wie Raselius sagt „contrapunctsweiß, also daß der Diskant den Choral führet".[1]) Ähnlich Sethus Calvisius, Chr. Demantius, B. Gesius, M. Franck, Heinr. Schütz und viele andere.

In dieser „Kontrapunktweise" lebt die alte Frakturtechnik de Adams und Fincks in geläuterter Form wieder auf. Es handelt sich nicht bloß um schlicht homophone Tonsätze, sondern vielfach auch um ausgesprochene Cantus firmus-Bearbeitungen in der Struktur der späteren Orgelchoräle. Der Einfluß des Instrumentalspiels ist hier offenkundig. Daß Deutschland in dieser Spezialität am Ende des 16. Jahrhunderts hervorragt, kann also nicht überraschen; und Riemanns Hypothese erhält dadurch eine neue Stütze. Leipzig, Nürnberg, Regensburg und Augsburg sind die Pflanzschulen dieses für die Entwicklung des deutschen Chorals so wichtigen Stils, der inmitten der neumusikalischen Gärung, von dem Geist eines leichten, ja leichtsinnigen und mehr verflachenden Volksgesangs fast unberührt, ein Erbe deutscher Kernhaftigkeit bewahrte.

Es ist zu bemerken, daß die neue Weise, so eng sie mit dem protestantischen Choral schließlich verwächst, doch keineswegs zu den protestantischen Reservaten gehört. Vielmehr schaffen die Meister, des gemeinsamen Stammes sich bewußt, auf diesem Feld friedlich Seite an Seite. Die Musikgeschichte Augsburgs mag dafür zeugen. Hans Leo Haßler, Gumpeltzhaimer, Zindelin, Erbach, Klingenstein, Aichinger und ihre Schülerschaft, Protestanten wie Katholiken, wenden das gleiche künstlerische Interesse an ihre Frakturkontrapunkte. Wie nah deren Verwandtschaft mit der älteren Kunstübung ist, lehrt auch die Übereinstimmung in graphischen Gepflogenheiten. Klingenstein, Erbach, Haßler notieren den Cantus firmus mitunter noch wie Galliculus in Choralquadrierung, so Haßler sein „Domine fac me":[2])



Sichtbar wirken hier Traditionen nach. Dabei darf auch nicht übersehen werden, daß diese Augsburger samt und sonders auch Organisten sind. Nichts liegt näher, als daß die den landläufigen Orgelphantasien oft so verwandten Frakturssätze eben auch organistischen Zwecken dienten. Mit Vorliebe nimmt man sie in die Partitur- und Tabulaturbücher auf. Dokumentarischer noch ist in Stücken mit Cantus firmus im Baß, besonders bei Gumpeltzhaimer,[3]) Klingenstein und Erbach der unverkennbare Kontinuo-Charakter dieser Baßstimme. Damals war das moderne Vokalkonzert eben im Entstehen. Gerade auch die Kontrapunkte haben wohl schon vor den achtziger Jahren zur Ausbildung der Generalbaßtechnik das Ihrige beigetragen. Zumal Gumpeltzhaimers Art ist instruktiv; unterscheidet sie sich von den übrigen schon durch ihre massivere, dickflüssigere, dem Orgelchoral zum Verwechseln ähnliche Kontrapunktierung, so darf man

[1]) Bibl. Proske in Regensburg (Kirchenmusik. Institut). Mss. von 1589 und 1591.
[2]) Königl. Bibliothek Berlin. Kod. Gumpeltzhaimer 1599. Fol. 1.
[3]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. X. 2. S. 6, 14 und 65 ff. – Vgl. auch die Einleitung Otto Mayrs S. XLIV ff.

die polyphoner gearbeiteten Stücke mit ausgehaltener Unterstimme, wie das Cantate Domino (1591!), nur als Terzett für drei Soprane sich denken, und das Kirchenkonzert ist fertig.

3.

Den Zusammenhang mit dem katholischen Kirchenlied bestätigen Aichingers Frakturkontrapunkte. Unter diesen Arbeiten stehen die 1606 veröffentlichten Solennia Augustissimi Corporis Christi obenan. Von ihnen soll hier gesprochen werden. Sie umfassen eine kleine Sammlung von lateinischen Hymnen, Motetten, fünf Antiphonen, einem Magnifikat und einer Messe: „in officiis ac publicis supplicationibus seu processionibus cantari solita". Aichinger widmete das Werk dem angesehenen Marx Fugger, der als Begründer einer Sodalitas Corporis Christi um das religiöse Leben seiner Vaterstadt sich verdient gemacht hatte. Der Körperschaft gehörte der Komponist als aktives Mitglied an.

Die Solennia verfolgten also eine besondere Absicht.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren in Augsburg, wie in anderen Städten Süddeutschlands, Buß- und Bittumgänge des ganzen Volkes zu einer stehenden Sitte geworden. Besonders in der Fastenzeit und in der Karwoche veranstaltete die Bürgerschaft, mit dem Adel und dem gesamten Klerus an der Spitze, hochfeierliche Exerzitien, die am Karfreitag in einer Straßenprozession ihren Höhepunkt erreichten: Vornehme und Geringe wetteiferten in demütiger Zerknirschung, gingen in härenen Gewändern, schleppten Kreuze auf dem Rücken und taten Buße.

Zu diesem Zweck traten Vereine ins Leben, und die älteren Bruderschaften schlossen sich zu gemeinsamer Beteiligung zusammen. Aus ihrer Mitte erfolgten die Anregungen zur weiteren Ausgestaltung, die sogleich eine Richtung ins Künstlerische nahm.

Aber der erste Anstoß dürfte von den Jesuiten ausgegangen sein. Ihre Tätigkeit, die bereits mit den achtziger Jahren in Süddeutschland einsetzte, war vornehmlich der Propaganda gewidmet, ihr Ziel die Zurückdrängung des protestantischen Ansturms und die Hebung der geistlichen Schulzucht. Ihre marianischen Kongregationen, die der volkstümlichen Marienverehrung einen neuen Aufschwung gaben, hatten allenthalben Anklang gefunden. Es war die studierende Jugend, deren sich die Patres zuerst versicherten. In den festlichen Marienandachten suchten sie die Saat der Frömmigkeit in das empfängliche Gemüt des Kindes zu senken. Die Zusammenkünfte wuchsen sich zu kleinen Schulfesten aus, und nahmen, wohl im Zusammenhang mit den dramatischen Vorführungen immer mehr einen öffentlichen Charakter an. Für Augsburg wenigstens scheinen gerade die Marienfeste in diesem Sinne belebend gewirkt zu haben; und die Zunahme der erwähnten Umzüge, mit denen man ja auch auf die evangelische Bevölkerung Eindruck machen wollte, geht ohne Zweifel auf diese Vorarbeit der Jesuiten zurück.

Ein weites Feld war bei allen diesen Festen der Kunst eingeräumt, vor allem der Musik, die zu den dramatischen Schaustellungen — vielleicht der wirksamsten Nebensache solcher Prozessionen — und zum Kultus im weitesten Sinn herangezogen wurde. Die politische Tendenz traf sich hierin mit der populären. Das Volk sollte persönlich enger an diese Veranstaltungen gefesselt werden: durch den Gesang. Wahrscheinlich rechneten schon die ältesten Umzüge auf Mitwirkung der Massen, wie auch das Interesse beweist, das die Kirchenbehörden dem Volksgesang wieder zuwendeten. 1589 bestellte das Augsburger Domkapitel einen Vorsinger, der dem Volk vor der Predigt die deutschen Lieder intonieren mußte. Natürlich berührt sich diese volkstümliche Bewegung mit der Tendenz des evangelischen Liedes. Wie hier geht auch dort die Schule voran. Zuerst singt man die kleinen deutschen oder lateinischen „Gesänger" in der Kirche, und an dem Chor mögen auch die übrigen Zöglinge sich beteiligen. Dann versucht man es mit der Gemeinde; so tritt das schlichte Kinderlied hinaus ins öffentliche Leben, wird Volkslied, in vielem Betracht „politisches" Lied — ein ganz ähnlicher Prozeß, wie in der dem Humanistendrama vertrauten metrischen Chorlyrik, deren Einmündung in den protestantischen Choral verbürgt ist. Schließlich wird der Volksgesang, wie früher, ein unentbehrlicher Bestandteil der öffentlichen Feste.

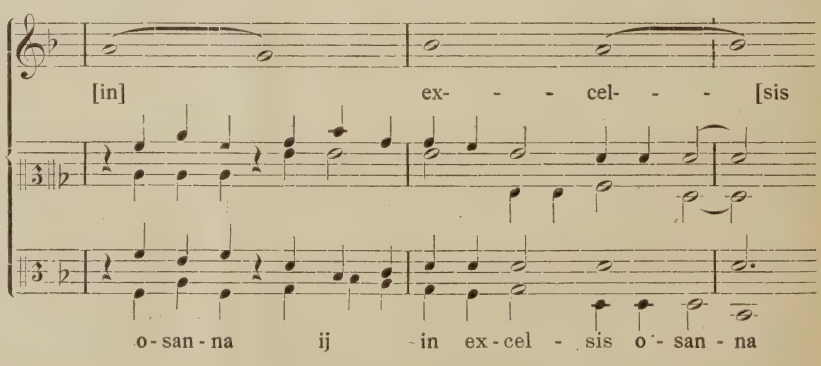
Aichinger setzte viele dieser kleinen Hymnen, in denen er dem Zeitbedürfnis so sehr entgegenkam. Besonders in den zierlichen, für die Knaben der lateinischen Schule bestimmten Hymnen nahm er sich modernste Volksmusik zum Muster; es sind Pflanzlinge des neuitalienischen Kanzonettensatzes, wie ihn Aichinger auf seinen Reisen nach Venedig und Rom aus unmittelbarer Anschauung kennen gelernt hatte: melodiöse Gesänge, die in das Ohr sich einschmeichelten und wie geschaffen waren, im Gedächtnis festzuhaften und von Mund zu Mund zu gehen. Sie wetteiferten an Popularität mit dem protestantischen Lied, dessen Einfluß sie geradezu unterbinden

sollten. Daß es vorwiegend lateinische Dichtungen sind, erklärt sich einmal aus der Zeittendenz gegen das deutsche Kirchenlied, das durch den Gleichklang mit dem „lutherischen Gesang" und durch die ständige Furcht vor „korrumpierten" Texten allmählich an Geltung verlor. Zum andern aber muß auch Aichingers klassische Geschmacksbildung in Rechnung gezogen werden. Seine lateinischen Kirchenlieder repräsentieren eine Veredelung der Volksliedbewegung, man könnte sagen, im Sinne der tridentinischen Restauration.[1])

In den lateinischen Solennia unternimmt nun Aichinger den Versuch, auch die subtilere Technik des Frakturstils für eine höhere Populärkunst fruchtbar zu machen. Er bezeichnet sie auf dem Titel als Prozessionsmusik, als Gesänge, wie sie bei öffentlichen Aufzügen gebräuchlich sind: sie sind für die Mitglieder der Sodalität bestimmt, für die übrigen teilnehmenden Korporationen, natürlich auch für die Schülergruppen, die das Allerheiligste mit ihren Gesängen begleiten, also nicht für die Berufssänger allein, sondern für die Gesamtheit der Andächtigen. Daraus darf man auf die Praxis dieser Gesänge wohl einen Schluß ziehen.

Nicht alle Stücke der Sammlung sind reiner Frakturstil. Dazu gehören vielmehr nur die fünf Antiphonae super Psalmos (4 voc.), das vierstimmige Responsorium „Homo quidam fecit caenam", der Introitus „Cibavit eos" (4 voc.), teilweise auch die Missa zu 5 Stimmen: im Kyrie liegt die Choralmelodie im Diskant, wie auch im Sanctus; das Agnus Dei hat sie im Tenor. Die übrigen Meßteile dagegen sind freipolyphon komponiert, doch schimmert gelegentlich die Frakturtechnik deutlich durch. Motettisch, wenn auch leichter und lyrischer als gewöhnlich sind die fünfstimmigen Sätze „O quam suavis", „O sacrum convivium", „Magnificat", ausgesprochen volkstümlich-hymnisch die „Rithmi de Venerabilissimo Eucharistiae Sacramento", das „Domine non sum dignus" und das letzte „Pange lingua", sämtliche zu 5 Stimmen. Aichingers Satzgewandtheit fällt auch in den Frakturkontrapunkten überall auf.[2]) Kein anderer unter den Augsburgern hat die feine Hand, die das Gefüge so geschmeidig gliedert. Gumpeltzhaimer ist spröd dagegen, Erbach fast schon manieriert, Haßler kommt ihm in der intimen, weichen Tönung gleich, aber die eigentümliche Mischung von altmeisterlichem Ernst und Freuderfülltem, Sonnigem, das wie ein klares, ruhiges Schauen ist, hat hier wenigstens selbst Haßler nicht. Aichingers Sätze sind Kostbarkeiten, sie haben etwas von der zartkräftigen Schönheit Rubensscher Bildnereien. Die polyphone Holzschnittmanier der de Fulda, Finck, Stoltzer, Hofhaimer ist auf eine neue Weise gehandhabt, perspektivischer in den Linien, wohlabgewogen in der Wirkung des Details, mit einem Wort, durchgeistigt.

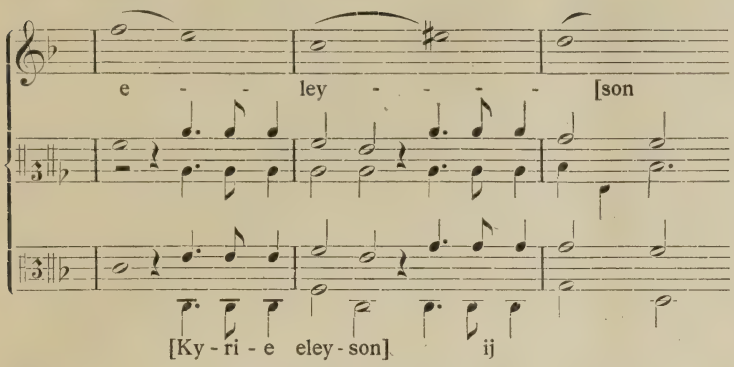
Und doch sind auch Aichingers Kontrapunkte kaum weniger volkstümlich, obschon immer mit Einschränkungen. Wenn die beiden letzten Stücke des Werkes, die homophonen Rithmi und das Pange lingua, die wohl direkt auf die Mitwirkung des Volksgesanges rechneten, ohne weiters den Prozessionsteilnehmern mundgerecht waren, so waren die Kontrapunkte nicht ohne gewisse Vorbedingungen ausführbar. Die meisten beginnen mit der Choralintonation, worauf der a cappella-Chor einsetzt und die intonierende Stimme den Choral in gleichen Noten weitersingt. Wahrscheinlich war dieser durch die Vokalbesetzung und durch Blasinstrumente, etwa Posaunen und Trompeten, derart verstärkt, daß er deutlich ins Ohr fiel und vom ganzen Volk gesungen werden konnte. An die Mitwirkung von Instrumenten, die damals längst gebräuchlich war und für die festliche Vokalmusik geradezu gefordert wurde, dachte wohl auch der Tonsetzer, wenn er im Sanctus der Messe Stellen niederschrieb wie diese:



[1]) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. X, 1. Einleitung, S. LI.

[2]) Einzelne Leerklänge, wie z. B. im Benedictus und Sanctus der Messe, sind wohl schon aus instrumentalistischen Einflüssen zu erklären.

oder im Kyrie:



Was also Riemann schon von den Kontrapunkten de Fuldas vermutete, hier ist es abermals bestätigt. Dieses Hinstreben des vokalen Frakturstils zur Instrumentalmusik, ja eigentlich zum Konzert, erklärt sich am ungezwungensten aus der Fortwirkung eines Formgesetzes, das man vielleicht als künstlerischen Atavismus bezeichnen darf. Seit der Erkenntnis des instrumentalen Einflusses, der an der Entstehung des mehrstimmigen Kunstgesanges im Mittelalter so entscheidend mitgearbeitet hat, haben solche „Rückfälle" in der klassischen a cappella-Musik den Nimbus des Seltsamen wohl verloren.[1])

Franz Liszt und die Kirchenmusik.

Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage (22. Oktober).

Von Joh. Hatzfeld, Friedrichroda (Thüringen).

II.

Franz Liszts kirchenmusikalisches Ideal ist in seiner ganzen Tragweite und seinem eigentümlichen Charakter erst dann ganz verständlich, wenn man es in das Licht der Zentralsonne hineinrückt, die dem Leben des Meisters leuchtete, und das war seine heiligfeste Überzeugung von der hohen Stellung und der sozialen Aufgabe des Künstlers. „Werdet Menschen, ehe ihr Künstler werdet," rief er seinen Schülern immer wieder zu.

„Der Künstler," sagt er im dritten Reisebriefe an George Sand,[2]) „lebt heutigentags außerhalb der sozialen Gemeinschaft; denn das poetische Element, nämlich das religiöse Element der Menschheit, ist aus unsern modernen Staaten verschwunden. Was haben sie, die das Rätsel menschlichen Glückes durch einige erteilte Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und des egoistischen Wohlseins zu lösen suchen, — was haben sie mit einem Dichter oder Künstler zu schaffen; was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und heilige Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Taten das unerklärliche Bedürfnis nach Schönheit und Größe, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrunde jeder Seele liegt, zu befriedigen? . . . Heutzutage ist die Kunst und Gesellschaft verbindende Sympathie, welche der einen Kraft und Glanz, der andern jene tiefen Erschütterungen verlieh, aus welchen große Dinge hervorgehen, zerstört.

Die soziale Kunst ist nicht mehr und ist noch nicht. Überall Handwerker und nirgends Künstler . . . Die bittern Tränen, die unserm Auge entfallen, gehören der Verehrung des wahren Gottes, dessen Tempel geschändet ist durch Götzen, um derentwillen das einfältige Volk den Altar der Madonna, die Anbetung des lebendigen Gottes verlassen hat, um vor diesen Gottheiten von Schmutz und Stein anbetend ihre Knie zu beugen.

[1]) Der vorstehende Aufsatz wurde der Redaktion bereits im Frühjahr d. J. eingesandt. Inzwischen ist in den Sammelbänden der Internationalen Musik-Gesellschaft Jahrg. XIII (Okt.—Dez. 1911) S. 172—204 ein Aufsatz von Arnold Schering (Leipzig) „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento" veröffentlicht worden. Die oben abgedruckte Studie erscheint gewissermaßen als eine Ergänzung einzelner der in A. Scherings Aufsatz enthaltenen Hypothesen für das 16. Jahrhundert. Herr Prof. Dr. Kroyer teilt uns mit, daß auch er Anschauungen, wie sie Schering nunmehr in so verdienstvoller Weise verfechte, seit Jahren in seinen Vorlesungen ausgesprochen hat. Anmerkung der Schriftleitung.

[2]) Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 136 f.

Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers. Eine heilige Gnadenwahl drückt bei seiner Geburt ihr Siegel ihm auf. Nicht er wählt seinen Beruf, sondern sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts."

In seinem Essay über die „Stellung der Künstler" (Bd. II, S. 1) setzt er sich mit seinem ganzen jugendlichen Feuer für die „sittliche Würde, die geistige Wiederherstellung, die soziale Weihe der Kunst und des Künstlers" ein. „Die Reinigung der Kunst ist die Reinigung der Menschheit," dies Wort des Dichters de Vigny macht er sich zu eigen.

In diesem Lichte, das noch durch religiöse Gedanken seine besondere Färbung erhielt, sah er auch seine Berufung zum schaffenden Kirchenmusiker. Es war die Spitze und die Krönung seines Ideals. In dieser Gesinnung trat er dem Gedanken einer Reform nahe.

Daß da nicht das, was man zu seiner Zeit als „Kirchenmusik" zu verschleißen pflegte, seinem Ideal entsprechen konnte, darüber werden wir schon deutlich genug belehrt in dem schon oben erwähnten Essay „Über die Kirchenmusik". Er sah den Greuel der Verwüstung am heiligen Orte und mit der zornigen Sprachgewalt eines alttestamentarischen Propheten donnert er los:

„Hört ihr dies gedankenlose Blöken, von dem das Domgewölbe widerhallt? Was ist das? Das ist der Lob- und Preisgesang, womit die mystische Braut sich zu Jesum Christum erhebt; das ist das barbarische, schwerfällige, weiheloseste Psalmodieren der Kirchspielsänger.

Wie falsch, wie hart, wie abscheulich diese Stimmen! Wie häßlich und widerlich die unsicher schwankende Begleitung dieser Trompeten und dieses keuchenden Basses! Sollte man nicht glauben, man hörte Insekten surren im Innern eines Mausoleums?

Und die Orgel, die Orgel — der heilige Vater der Instrumente, dieser geheimnisvolle Ozean, der einst so majestätisch den Altar Christi umrauschte und auf seinen harmonischen Wogen die Gebete und Seufzer der Jahrhunderte dahingetragen — hört, wie man sie jetzt zu Vaudeville-Liedern und sogar zu Galoppaden mißbraucht! ... Hört ihr im feierlichen Augenblick, wo der Priester die heilige Hostie erhebt, hört ihr jenen jämmerlichen Organisten Variationen über „Di piacer mi balza il cor" oder über Fra Diavolo ausführen? O Schimpf und Spott über diese Komödie! Wann werdet ihr aufhören, in allen Kirchen von ganz Paris und allen Städten der 86 Departements euch jeden Sonn- und Feiertag zu wiederholen?! Wann wird man von geweihter Stätte diese Horden plärrender Trunkenen verbannen? ... Wann — wann werden wir eine Kirchenmusik haben?!

Kirchenmusik! ... Doch wir wissen nicht mehr, was das ist ... und wie könnte das anders sein."[1])

Man mag wohl nicht mit Unrecht vermuten, daß ihm im Angesichte eines solchen zu reinigenden Augiasstalles — wenn man das Wort in diesem Zusammenhange gebrauchen darf — für den Augenblick der Mut entsank und daß deshalb die Schrift „Über zukünftige Kirchenmusik" ein Fragment geblieben ist, das kaum zwei Druckseiten umfaßt. Die Eigenschaft eines Fragmentes verbietet's denn auch, allzuweit reichende Schlüsse daraus zu ziehen, oder etwaige Unklarheiten und Unkorrektheiten zu tadeln. Doch ist das Dokument immerhin zu interessant, als daß man daran vorbeigehen dürfte. Grave et maestoso beginnt es:[2]) „Dahin sind die Götter, dahin die Könige, aber Gott bleibt ewig und die Völker erstehen: verzweifeln wir darum nicht an der Kunst. ... Wir wollen von einer Veredlung der Kirchenmusik sprechen."

Er betont dann, daß er das Wort Kirchenmusik in seiner umfassendsten Bedeutung gebrauche — was man für das Folgende wohl beachten möge — und fährt dann fort:

„Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, die Bedürfnisse, die Sympathien der Völker mitunter ausdrückte und befriedigte, als Mann wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, vor dem sie in die Knie sinken, eine Kanzel, von der sie sich geistige Nahrung holen konnten, und jener noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob: da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurückzuziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen.

[1]) F. Liszts Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 48. [2]) Gesammelte Schriften, S. 55 ff.

Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Zeremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik **Volk** und **Gott als ihre Lebensquelle** erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische[1]) (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen **Theater** und **Kirche,** sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig."

Das Fragment schließt mit dem Satze:

„Komme, o Stunde der Erlösung, wo Dichter und Künstler das ‚Publikum' vergessen und nur einen Wahlspruch kennen: **‚Volk** und **Gott!'"**

Man sieht, das Ganze ist mit jugendlicher Überschwenglichkeit hingeworfen, enthält aber trotzdem schon keimhaft Richtlinien, die für des Meisters späteres Schaffen auf kirchenmusikalischem Gebiete von Einfluß waren. Nicht zum wenigsten gehört dahin die Forderung, daß Volk und Gott die Sterne seien, nach denen der Künstler sein Schaffen orientiere. In einem seiner späteren Werke hat Liszt dieses Prinzip mit Bewußtsein rückhaltlos angewandt und dabei das Wort Volk im allerengsten Sinne genommen; ich meine die Ungarische Krönungsmesse. Es ist bekannt, daß er in ihr national-ungarische Motive verwandte, daß er ein instrumentales Offertorium ungarischen Charakters dazu schrieb, dem er noch dazu einen ungarischen Text unterlegen lassen wollte. Und er selbst legt größtes Gewicht darauf, daß das Wort ungarisch im Titel der Messe nicht etwa als bloßes Unterscheidungswort (von seinen andern Messen), sondern als Eigenschafts- und Charakterwort zu verstehen sei. Seinem Freunde Baron von Augusz schreibt er unterm 3. April 1867 von Rom:[2]) „Wie soll ich Dir danken? Nicht besser vermag ich es, als durch mein Werk, — ein kirchliches und ungarisches zugleich," und betont im selben Briefe noch einmal, daß „die beiden Hauptcharaktere, der kirchliche und der ungarische in dieser Krönungsmesse prägnant ausgesprochen" seien. Und so noch einmal an Mihály Mosonyi.[3]) Wenn es auch sein mag — das zu entscheiden ist hier nicht der Ort — daß Liszt, im Bestreben, seinen Landsleuten genugzutun, hierin des Guten ein wenig zuviel tat, vielleicht, so ist doch gegen das Prinzip an sich nichts einzuwenden, ja es ist sogar durch das Motu proprio vom Jahre 1904 als zu Recht bestehend anerkannt worden, mit der Einschränkung lediglich, daß die nationalen Eigenschaften und Eigenheiten sich nicht so vordrängen dürfen, „daß jemand von einer andern Nation bei ihrem Anhören einen Eindruck empfange, der nicht gut ist." Der Verfasser hat diesen Satz an anderer Stelle dahin interpretieren zu dürfen geglaubt, daß dem nationalen Charakter durch Stilisierung, durch Erhebung in eine höhere Sphäre das allzu Erdhafte an den Alltag Erinnernde abgestreift werden soll. Wäre Grieg Katholik gewesen und hätte er eine Messe geschrieben, sie hätte nicht anders als „griegisch", d. h. in diesem Falle norwegisch werden können, ohne dadurch an Kirchlichkeit etwas einzubüßen.

Liszt legt weiter den Ton auf das „Hervorbringen einer neuen Musik". Und das legt die Frage nahe, was Liszt unter dem Alten, zu Vermeidenden verstand. Waren darunter die „kirchlichen Operettenkomponisten" seiner Zeit oder wer anders zu verstehen? Eine Stelle seiner Gesammelten Schriften (Bd. 2, S. 164) könnte vermuten lassen, daß ihm für den gregorianischen Choral das rechte Verständnis abgegangen sei. Das war aber der junge Liszt. Später dachte er anders, trug sich sogar mit dem Gedanken einer Choraledition, wie aus dem folgenden Brief an die Fürstin Wittgenstein[4]) hervorgeht:

---

[1]) So in der Übersetzung Lina Ramanns in Liszts Gesammelte Schriften, die wohl etwas schief ist, besser wohl auch im Deutschen „humanitär".

[2]) F. Liszts Briefe an Baron A. Augusz (Budapest 1911), S. 124, 125. [3]) a. a. O. S. 128.

[4]) Die geistige und geistvolle Freundin Fr. Liszts (1819—87), von der Liebig einmal sagte: „Welch merkwürdige Frau! es ist mir noch keine solche vorgekommen! In einer Stunde quetscht sie den gescheitesten und geistreichsten Gelehrten vollständig aus!"

„Wenn Seine Heiligkeit später dem Gedanken nähertreten sollte, den gregorianischen Choral gleichsam als „Kanon" kirchlicher Musik aufzustellen (établir pour ainsi dire „le canon" du chant d'Église sur la base exclusive du chant Grégorien) — so wäre das eine Tat, bei der ich mit Leib und Seele dabei wäre, die ich auch mit Gottes Hilfe zu einem guten Ende zu bringen hoffen dürfte. . . . Für mein Vorhaben hätte ich vor allem das Material zu gebrauchen, das in Regensburg vollständig bereit liegt, dank der jüngsten Publikationen des Kanonikus Proske und Mettenleiters. Des weiteren wären etwelche Nachforschungen in Brüssel, Paris und vorzüglich in Rom vonnöten. Nach Verlauf eines Jahres würde es mir möglich sein, Seiner Heiligkeit dieses Werk vorzulegen, das dann nur seiner Approbation bedürfte, um bei der ganzen katholischen Welt in Aufnahme zu kommen. Sollte das also der Fall sein, so würde ich zuvörderst den an sich recht einfachen Plan dazu aufstellen, es handelt ja zu allererst darum, das zu fixieren, was in der katholischen Liturgie stehend ist, es gleichzeitig in eine zeitgemäße Notation zu bringen (vielleicht ein Vorläufer unserer „populären", oder gar der „rhythmisierten" Ausgaben? D. V.), das einzige Mittel, eine präzise und befriedigende Ausführung zu erreichen. Ausgeschlossen wäre der Gebrauch aller und jeder Orchesterinstrumente und ich würde lediglich eine ad libitum-Orgelbegleitung beibehalten, um die Stimmen zu stützen und zu verstärken. Sie ist das einzige Instrument, das Ewigkeitsrecht in der Kirchenmusik hat — und wenn man sich die verschiedenen Register zunutze macht, kann man auch noch etwas Farbe hineinbringen; doch würde ich mir dabei äußerste Zurückhaltung auferlegen, überhaupt, wie ich schon sagte, den Orgelpart nur ad libitum schreiben, so daß er ohne jeglichen Schaden auch fortbleiben kann."[1])

Von nicht geringerem Betracht ist in diesem Zusammenhang ein Brief aus dem Jahre 1862 an den Pariser Musikgelehrten Joseph d'Ortigue, worin es heißt:

„Mein lieber d'Ortigue, ich habe die feste Überzeugung, daß ich Dir einmal früher oder später einen ebenso wichtigen Dienst erweisen werde, als Du ihn Niedermeyer verdankst, und daß die Vorführung der Modalität und Tonalität der modernen Musik (vorläufig noch recht und schlecht mit dem Spitznamen „Zukunftsmusik" behaftet) für Deinen Geist wie für Deine Ohren nicht weniger überzeugend sein wird, als der Vortrag Niedermeyers über die Tonalität und Modalität des gregorianischen Chorals.

Einstweilen las ich mit großem Interesse die hauptsächlichsten Artikel Deines Dictionnaire du plain chant, das Du mir bei unserm letzten Zusammensein gefälligerweise gabst, danach habe ich mir auch Deinen „theoretischen und praktischen Traktat über die Begleitung des Chorals" verschafft, sowie auch Dein Buch „Die Kirchenmusik", in welchem ich hocherfreut ausgezeichnete Partien gereifter Gelehrsamkeit entdeckte. Ich habe hier ein wenig Propaganda dafür gemacht, indem ich's an einige Personen verlieh. Die musikalischen Laien sind besonders entzückt von der Einleitung, von der pikanten Wiedergabe der Prophezeiung des Silvio Antoniano und von der Analyse der „Kindheit Jesu" von Berlioz. . . . Ich möchte gern auf dem Laufenden bleiben über den Weg, den ihr einschlagt und über die Argumente, die ihr beibringt. Ich habe mehr noch in Rom als in Deutschland zuweilen Gelegenheit, mich über diese, wieder zu Ehren kommenden Sachen zu unterhalten, außerdem bringen mich auch ausländische Besucher sehr häufig auf dieses Thema." Liszt macht dann d'Ortigue auf einen Abbé J. Tomadini aufmerksam und fährt dann fort:

„Eines Tages, als ich gerade mit ihm (Tomadini) eine sehr gründliche Unterhaltung hatte über gregorianische Fragen und Dokumente — er ist Spezialist in dieser Sache — kommt Abbé Raillard mich zu besuchen. Statt uns zu unterbrechen, gerieten wir nun erst recht ins Feuer, in extenso. Und was für erstaunliche Sachen bekamen wir da zu hören! Abbé Raillard ist, ich sage das ohne Ironie und ohne jeglichen Vorbehalt, der Ritter ohne Furcht und Tadel des gregorianischen Chorals, nicht nur, daß er vor dem diabolus in musica nicht zurückweicht, sondern er bringt noch in Form von Vierteltönen (!) einen wahren Hexensabbat von Teufelchen auf die Pulte der Kirchensänger. . . .

Die ausschweifendsten Kühnheiten der Zukunftsmusik nehmen sich wie kindlich furchtsame Versuche aus angesichts des Heroismus des ehrwürdigen Chorals, der, nach den Feststellungen des Abbé Raillard, noch gepfeffert ist mit Vierteltönen, mit Tristrophen und Strophikusgruppen."[2])

[1]) F. Liszts Briefe, Bd. V, S. 166. [2]) Datiert von Rom, 28. Nov. 62. Liszts Briefe, Bd. VIII, S. 156 ff.

Im selben Briefe zählt Liszt noch die Titel einiger Werke auf, die er sich angeschafft hat und die sich mit derselben Materie beschäftigen. Daß die intensive Beschäftigung mit dem Choral ihre Früchte trug und auf Liszts musikalischen Stil von größtem Einflusse war, beweist ein Blick in die Partituren seiner heiligen Elisabeth und seines Christus, um nur die zwei wichtigsten Werke zu nennen. Welcher Einschätzung der Choral als Kirchenmusik sich bei ihm erfreute, beweist das Credo seiner ungarischen Krönungsmesse. Er schreibt darüber am 23. April 1867 an seinen Freund Baron Augusz und ein wenig später (28. Mai) mit fast denselben Worten an Prinz Hohenlohe:

„Betreffs des Credo bin ich Dir eine kleine Erklärung schuldig. Nach mehrfacher Überlegung entschloß ich mich, das Credo einfachst im gregorianischen cantus firmus zu halten, weil derselbe das traditionell kirchliche Substrat am kräftigsten darbietet, und sich der höchst solennen Funktion der Krönung wundervoll anschließt. Sollte übrigens dies Verfahren, den säkulären gregorianischen Kantus in seinem hehren, unverbrüchlichen Pomp ertönen zu lassen, als eine verdächtige Neuerung gelten, so bin ich auch gegen solche Einwendungen gewaffnet (weil leider durch allerlei Erfahrungen gewitzigt!) und halte ein anderes Credo in Bereitschaft, welches zwar ebenfalls die gregorianische Intonation beibehält, doch mit einigen Milderungen." [1]) Liszt hält demnach den gregorianischen Choral für so unverwüstlich, daß er das „traditionell kirchliche Substrat" auch heute noch am kräftigsten darbietet, so zwar, daß er an Wirkung auch inmitten einer ganz modernen Umgebung gegen diese nicht zurücksteht; er findet das gregorianische Credo so concis par excellence, daß er ihm das seinige wenigstens so ähnlich als möglich gestalten möchte, falls man das Original nicht hören will.

Auch heute könnte niemand Worte schreiben, die den Choral treffender charakterisierten, ihn begeisterter priesen. Sie scheinen aber noch übertroffen durch das, was Liszt (1839) an Berlioz über die Kunst Palestrinas und seiner Zeitgenossen schrieb: [2])

„Ein weites Feld der Tätigkeit hat sich mir hier eröffnet. Die Musik der sixtinischen Kapelle, diese Musik, die gleich den Freskowerken eines Rafael und Michel Angelo von Tag zu Tag mehr verändert und verwischt wird, hat mich zu Nachforschungen von höchstem Interesse geleitet. Nachdem ich einmal auf diesem Pfade vorgedrungen, war es mir unmöglich, mich zu beschränken oder zurückzuhalten; ich wollte Dir nicht stückweise Beurteilungen dieser ganzen großen, uns nur zu fremden Schule der Kirchenmusik vorlegen — ich wartete. Zuviel auf einmal nahm mich dermalen in Anspruch; die Zeit war zu kurz, das Studium zu umfassend. Da galt es zu sehen, hören, betrachten, bevor man schrieb. Das Schöne, in diesem Lande privilegiert, zeigte sich mir in seinen reinsten, in seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit; es sah sie enthüllt in ihrer ganzen Universalität, offenbart in ihrer ganzen Einheit."

Auf diese Studien bezieht sich ein Brief, den Liszt an Baron Augusz am 27. Januar 1855 schrieb:

„Schon seit langem drängt es mich zur Komposition kirchlicher Musik, sie fesselt mich vor allem. Ehe ich noch ihre Bekanntschaft machte, hatte ich in Rom schon recht tiefgründige Studien der Meister des 16. Jahrhunderts gemacht, vor allem bei Palestrina und Orlandus Lassus. Leider aber fand sich jetzt kaum eine Gelegenheit, aus diesen Studien Nutzen zu ziehen und meiner eigenen Inspiration freien Lauf zu lassen, denn in der Öffentlichkeit, so wie nun die Verhältnisse einmal liegen, haben kirchliche Kompositionen sehr schlechte Chancen und die Autoren gewinnen dabei kaum das Salz in die Suppe. Gleichwohl habe ich vor etlichen Jahren bei Breitkopf & Härtel aufs Geratewohl eine Messe für Männerchor mit Orgel, ein Paternoster und Ave Maria veröffentlicht, bloß aus einem inneren Herzensbedürfnis heraus, das für mich von zwingenderer Bedeutung ist, als jeder äußere Vorteil." [3])

Eine besondere Frucht seines Versenkens in den Palestrinastil war die Missa choralis, von welcher er sagt: „Ich schrieb sie im lebendigen Andenken an Rom und Palestrina." [4]) So groß und überwältigend war der Eindruck, daß er noch im Jahre 1859 meinen konnte, daß „der ältere kontrapunktische Stil der einzig gültige und zweckmäßige bei dem liturgischen

[1]) Briefe an Baron Augusz, S. 127 und 133. [2]) Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 253.
[3]) Briefe an Baron Augusz, S. 51. [4]) Gesammelte Briefe, Band VIII, S. 62.

Gesang (ohne Begleitung) verbleibe".[1]) Wenn er später auch diese Ansicht, wenigstens in ihrer strengen Formulierung, nicht beibehielt, so meinte er doch, daß es Pflicht der Kirchenchöre sei, diesen Stil zu pflegen. So schreibt er an Baron Augusz unterm 28. April 1872:

„Ich bitte Sie, Kneiffel meine besten Empfehlungen auszurichten und bin sehr damit einverstanden, daß er Palestrinas Papae Marcelli-Messe vom Budapester Kirchenchor einüben läßt, denn bei Palestrina und Lassus findet sich Mark und Krone aller liturgischen Musik .... Ich hoffe, daß unser Kirchenmusikverein für seinen Teil wirksam beitrage zum Wiederaufleben solch wunderbarer Werke, die der ewigen ‚Schönheit' immer neuen Ausdruck geben."[2])

Daß freilich eine besondere Herzens- und Gemütsverfassung dazu gehört, um dem Palestrinastile als Hörer gerecht zu werden, dieser Wahrheit gibt ein Brief an Richard Pohl vom Jahre 1861 (mitgeteilt im Lisztheft der Signale für die musikalische Welt) Ausdruck:

„Meine musikalischen Genüsse in Rom beschränken sich bis jetzt auf die Capella Sixtina, wo ich mich regelmäßig jeden Sonntag an Palestrinas Messen erlabe. Es sind tönende Granit- und Porphyrsäulen, von deren mächtiger Wirkung Sie sich in Deutschland kaum eine annähernde Vorstellung machen können, weil Sie sie nur außerhalb ihrer belebenden Glaubens- und Ritus-Mitte hören. Obschon in der hiesigen Ausführung eine strenge Kritik manches nicht zu beloben fände, so bleibt nichtsdestoweniger der Gesamteindruck ein erhabener und tiefgreifender — den freilich nur diejenigen empfangen, welche die entsprechende Geistes- und Herzensbefähigung besitzen. Die übrigen haben Ohren, um nichts zu hören, und dienen nur zur Verwirklichung der alten Fabel von der Henne, die eine Perle im Mist gefunden und sie liegen ließ, da sie nicht wußte, was damit zu machen wäre."

Noch einmal spricht er sich im folgenden Jahre (3. Januar 1862) ebenso begeistert für die Alten aus in einem Briefe an Xaver Boisselot. Er sagt, daß die Musik der Sixtinischen Kapelle ihn ganz gefangennehme. Groß, majestätisch, ewig nennt er sie. Dann aber fügt er hinzu:

„Nichtsdestoweniger, oder vielmehr eben deswegen, schlage ich mich durchaus nicht auf die Seite derer, die meinen, daß auf dem Gebiete der kirchlichen Musik alles gesagt sei und daß ihre Quelle erschöpft sei. Im Gegenteil glaube ich, daß man nur tiefer zu graben braucht, und, auf die Gefahr hin, daß ich Ihnen anmaßend erscheine, gestehe ich, daß diese Aufgabe mich reizt wie keine, und daß ich für meinen Teil versuchen werde, sie zu erfüllen, indem ich einige Werke schreibe vom Stile und von der Art meiner Graner-Messe und einiger in Deutschland aufgeführter Psalmen."[3])

(Schluß folgt.)

Zum Gedächtnisse Niedhammers.

Von E. Breitling, Bergzabern (Pfalz).

Sonntag, den 24. Mai d. J., wurde auf dem Friedhofe in Speyer ein Denkmal enthüllt für den † Domkapellmeister und Diözesanpräses Joseph Niedhammer (1851—1908; vgl. diese Zeitschrift 1908, S. 94). Bei dieser Gelegenheit hielt Diözesanpräses Pfarrer E. Breitling (Bergzabern, Pfalz) folgende Gedenkrede, die auch über die Entwicklung und den Stand der Kirchenmusik im Bistum Speyer orientiert.

Vorbemerkung der Schriftleitung.

Hochverehrte Versammlung!

Wir stehen heute zum zweiten Male vor Domkapellmeister Niedhammers Grab, das erstemal erschüttert von der Tragik seines Todes, heute von der zarteren Feier seines Andenkens innig bewegt. Ein Denkmal, welches Dankbarkeit, Wertschätzung großer Verdienste und Freundesliebe ihm errichteten, wartet der Enthüllung.

Schon öfter geschah es, daß einem Domorganisten und Domkapellmeister ein Monument auf sein Grab gesetzt wurde, wenn es auch mit weniger Feierlichkeit und in größerer Stille geschah.

[1]) Gesammelte Briefe, Bd. VIII, S. 145. [2]) Briefe an Baron Augusz, S. 185.
[3]) Liszts Briefe, Bd. VIII, S. 154.

Drüben auf dem alten Friedhof sitzt die jugendliche Gestalt von Eduard Rottmanner aus München in der Nische eines romanischen Grabsteins, die Linke auf die Tasten einer Orgel, mit der rechten Hand den Stift auf ein Buch mit Notenlinien legend. Er starb im Blütenalter von — ach weh! 34 Jahren am 4. Mai 1843.

Rottmanner, zugleich Musiklehrer am Lehrerseminar, hat die Kirchenmusik der Diözese aus dem Wirrwarr und Elend herausgehoben, in das sie durch Auflösung des Fürstbistums und die französische Okkupation geraten war. Johannes Geißel, der spätere Erzbischof von Köln und Kardinal, spricht in einem Bericht vom 22. April 1833 von einer „wahren Desolation und babylonischen Verwirrung des Kirchengesanges im Speyrer Bistum". Rottmanner sah unser früheres Diözesangesangbuch entstehen, hat eine Begleitung dazu geschrieben und zu den Liedern mehrere Melodien geliefert. Er war ein gewandter Organist und komponierte verschiedene Messen in leichtfließendem, sehr melodiösem, etwas sentimentalem Stil; eine davon in schlichter Polyphonie hat Franz Witt 1877 neu ediert. Ein Reis der Erinnerung heute auch auf sein Grab.

Gerührt stehen wir dann vor dem schönen, gotischen Grabmonument von Johann Baptist Benz, der am 25. Juli 1880 das Zeitliche segnete, um in unsrer dankbaren Gesinnung fortzuleben. Durch drei Dezennien hat der kenntnisreiche Mann als Nachfolger Rottmanners Hervorragendes geleistet. Für seine Zeit galt er als Autorität ersten Ranges in Choralfragen, neben Janssen, Schubiger, Bilseke und Mettenleiter. Als junger Mann war Benz Hausmeister in Frankreich und war daselbst mit Chopin und andern bedeutenden Musikern zusammengekommen, die auf seine Bildung und die Veredlung seines Geschmackes vorteilhaft einwirkten. Benz hat ernste, klassische Musik in den Dom und in die Diözese gebracht; er komponierte herrliche Fugen, Präludien, Hymnen, Offertorien und Messen, die auch jetzt noch aller Beachtung würdig wären. Ihm verdanken wir auch die unvergängliche Melodie zu Wilhelm Molitors innig schönem Marienlied „O Königin voll Herrlichkeit", das neuestens durch eine Meßkomposition von Maupai eine hübsche tonische, melodische und harmonische Verwendung und Ausdeutung fand.

Neben Benz führte Konrad Reither, der Seminarinspektor und spätere Bischof, mit feinfühligem Kunst- und Musikverständnis den Dirigentenstab im Dom; ihm sind in dieser Stellung der Domkapitular Leonhard Kuhn, der hochverdiente Diözesanpräses, Karl Lemaire, ein klarer Kopf und Denker und Hermann Maginot, das fleißige Opferlamm, mit liebevollster Hingebung an ihren Beruf nachgefolgt.

Ich darf noch kurz auf den würdigen und biederen Domkapellmeister Haefele, den Nachfolger von Benz, hinweisen, der ein gediegener Theoretiker, Harmonielehrer und gewiegter Kenner der Altmeister war. Unter ihm hat die Pflege altklassischer Kirchenmusik auf der Empore des Domes einen breiteren Raum eingenommen.

Auf dem Grabe all dieser verdienten Männer sollen heute unsere Gedanken wie Palmenzweige ruhen. So war der Boden vorbereitet, die Sphäre geschaffen, in der ein Sohn unsrer Heimat, Joseph Niedhammer, als Feuergeist erschien, befruchtet von den Kenntnissen und Ideen seiner Vorgänger, anfangs lernend, übend und nachahmend, später Lehrer und Führer für die weitesten Kreise. Er war kraftvoll genug veranlagt, um durch eigenes Ringen sich zur Höhe emporzuschwingen und das mehr praktische Wissen und Können, das er in seiner Schule empfangen hatte, zu Glanzleistungen auszugestalten. Seine Entwicklung und Blüte fällt glücklicherweise in die Zeit, wo die Kirchenmusik von Regensburg aus die reichste literarische Befruchtung, produktive Beförderung und eine staunenswerte Konzentration empfing.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die Bedeutung des Entschlafenen auf den verschiedenen Gebieten, die er vertrat. Als Organist hat Niedhammer nicht zwar durch höchste technische Fertigkeit geglänzt, aber eines hat er mit Bravour geleistet, was das schönste Zukunftsproblem aller kirchlichen Organisten wäre, nämlich nicht bloß die verständnisinnige Anschmiegung an die Liturgie, sondern auch die innere, melodische und thematische Verknüpfung und Zusammenfügung der disparaten Teile, welche in einer liturgischen Handlung auftreten. Durch geniale Veranlagung erfaßte Niedhammer rasch und leicht den Geist jeden Stückes und wußte die verwandten Fäden so kunstreich zusammenzuknüpfen, daß vor dem Ohr und Gemüt der beim Gottesdienst Anwesenden ein strahlendes Kunstwerk erstand. Durch diese glücklichen Inspirationen hat er der Domliturgie unschätzbare Dienste erwiesen.

Sodann hat er das große Verdienst, daß er nur klassische Werke alter und neuer Zeit mit feinem Geschmack und Verständnis im Dome aufführte. Wie wäre ich imstande, in dieser Hinsicht

all sein edles Bemühen, seinen Fleiß, seine Studien, seine Opfer an Kraft und Gesundheit aufzuzählen! Ein zusammenfassendes Bild seiner hochsinnigen Auffassung bot uns der selige Meister in der herrlichen Produktion, welche er am Pfingstdienstag des Jahres 1896, am 26. Mai, im Hochamt und am Nachmittag vor dem Bischof und dem Gesamtklerus der Kathedrale und sehr zahlreichen Vertretern des Diözesanvereins veranstaltete, wobei in großartiger Weise die edelsten Kompositionen alter und neuer Zeit zur Darstellung gebracht wurden.

Der hochselige Bischof Joseph Georg von Ehrler, dessen Bischofsjubiläum (15. Juli 1903) Niedhammer mit einer hervorragenden Weihegabe ehrte, wußte die Verdienste und den Wert seines Domkapellmeisters wohl zu schätzen. Es war ein erhabener Moment, da der greise Bischof am 18. Oktober 1903 gelegentlich seiner letzten Romreise in persönlicher Audienz von Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. die Ernennung Niedhammers zum Ritter des Gregoriusordens erbat und bereitwillig erhielt.

Ich sehe ferner Niedhammer lebhaft vor meinen Augen, wie er als gewandter, schlagfertiger Redner und Agitator in seiner Eigenschaft als Diözesanpräsident die Bezirks- und Diözesanversammlungen mit Problemen, Ideen und praktischen Vorschlägen reich befruchtete. Er war in seinen gesunden Tagen die Seele aller sangesfrohen und arbeitsfreudigen Bestrebungen in der Diözese. Sein warm auch für das Volkswohl schlagendes Herz sah in der Pflege der Kirchenmusik außer ihrer hohen liturgischen Bedeutung auch einen hervorragenden Faktor ethischer Volksbildung, sowie ein wertvolles Beförderungsmittel des sozialen Friedens. Er wollte gern der Töne liebliche Macht als linderndes Öl hineinwerfen in die schäumenden Wogen der Zeit.

Doch! warum schweige ich so lange von dem Felde seiner Tätigkeit, auf dem sich Niedhammer die meisten und edelsten Lorbeeren holte, von den Leistungen des Komponisten?

In seinen vier ersten Messen lehnt sich Niedhammer an die Vorbilder von Witt und anderen Meistern der Regensburger Schule an. Später schlug er eigene und selbständige Wege ein, wie in der Missa St. Josephi und der kraftvoll schönen Missa „Pax Vobis".

Die Krone und höchste Blüte seiner Leistungen bildet das 8st. Requiem, wozu ihn die nahende Feier der Einweihung der Kaisergräber im Dom begeisterte. In dieser Prachtkomposition ist er selbst ein Kaiser, der mächtig seine Untertanen im Reich der Töne beherrscht und mit sicherem Zepter zum Siege führt.

Wenn ich zusammenfassen soll, so scheint es mir, daß Joseph Niedhammer einen gewissen Höhepunkt der kirchenmusikalischen Bestrebungen in der Diözese Speyer verkörpere.

Mit Rottmanner schließt die Periode des vom französischen Singspiel entlehnten, sentimentalen Charakters der Kirchenmusik. In ihm erscheint die freundliche Abendröte jener Art von Gesang, welche die Fürstbischöfe von Speyer in der Schloßkirche zu Bruchsal von den Zöglingen der Stifte und Klöster aufführen ließen, nach welcher Musik am Anfang des vorigen Jahrhunderts die Domherren mit elegischen Klagen sich zurücksehnten; in Benz erschien das Morgenrot einer besseren Zukunft in der Vertretung strenger Diatonik, Haefele und besonders Niedhammer repräsentieren die Mittagshöhe stolzer und reicher Leistungen in der Verwertung aller Kunstmittel der alten und neuen Zeit.

Eine neue Entwicklung, die großartigste seit dreihundert Jahren, eröffnet uns, besonders für die Pflege des Chorals, das Motu proprio Papst Pius X. vom Jahre 1903; sie ist in eure Hände gelegt, überlebende Bannerträger der heiligen Cäcilia!

Der Nährboden aller wahren Kirchenmusik wird aber jener sein und bleiben, welchen unser entschlafener Meister stets anerkannt und prinzipiell festgehalten hat: Die wahre pietas, die ewige Liebe, die Liebe zu Gott und den Menschen.

So möge denn die Hülle fallen von dem Denkmale, das dem Unvergeßlichen die Freunde, die Schüler, die Lehrer, die Organisten, die Cäcilianer der Pfalz durch Bildhauer Julius Renn errichten ließen. Es soll sein ein Gotteszeichen, ein steinernes Gebet, daß Gott im Himmel ihm alle Arbeit zu seiner Ehre lohne und alles Erdenleid versüße, es soll sein ein Denkmal des Trostes für seine Gattin und Kinder, ein Denkmal der Dankbarkeit seiner Schüler, der Treue seiner Freunde, der Ermunterung für uns Überlebende, ein Denkmal seiner großen Verdienste und des Ruhmes seines Namens. Ich weihe es ein im Namen des Vaters, Sohnes und Heiligen Geistes.

Vereins-Chronik.

1. H. H. Domkapitular Th. Adler **(Bamberg)** teilt uns unter dem 4. November mit, daß er sich infolge vieler neuer Arbeiten und Verpflichtungen entschlossen hat, das Diözesanpräsidium des Cäcilienvereins niederzulegen und einer jüngeren, tüchtigen und schon erprobten Kraft zu übergeben[1]). Es ist H. H. Dr. Klein, Domvikar und Domkapellmeister zu Bamberg, der durch seinen Eifer, seine Kenntnisse und Stellung die Gewähr bietet, den Verein gut zu leiten und zu heben. Dr. Klein ist Lehrerssohn und durch seine kirchenmusikalischen Studien in Regensburg, Leipzig und Berlin tüchtig vorbereitet. Se. Erzbischöfliche Exzellenz hat das Ernennungsdekret bereits ausgeführt.

Herrn Diözesanpräses Dr. Klein begrüßen wir mit herzlicher Freude als neues Mitglied im Vorstande des Allgemeinen Cäcilienvereins.

Herrn Domkapitular Adler aber, der lange Jahre mit Umsicht und Geschick den Diözesan-Cäcilienverein Bamberg geleitet hat, sprechen wir für seine eifrige und treue Mühewaltung den aufrichtigen Dank des Gesamtvereines aus. Wir haben die Hoffnung und Zuversicht, daß der Rat und das Interesse des liebenswürdigen und erfahrenen Freundes unseren Bestrebungen auch weiterhin zur Seite stehen wird.

Hermann Müller.

2. Breslau, 6. Oktober. Die diesjährige 18. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins fand am 4. ds. in Lauban statt. Das Programm begann wie üblich mit einer kirchlichen Segensandacht in der prächtigen Kloster- und Pfarrkirche am Mittwoch abend. In der Begrüßungsversammlung im „Hirsch" begrüßte Propst Buchali die zahlreichen Anwesenden. Der Diözesanpräses, Ehrendomherr Staude-Sprottau legte in launiger Weise den Rahmen der Generalversammlung fest. Es folgte nun der Vortrag des Benediktinerpaters Ambrosius Molitor aus Seckau in Steiermark, der in interessanten Ausführungen das Thema „Kunstwert und Schönheit des Chorals" behandelte. Chorrektor Hauck führte sodann ein feines musikalisches Programm durch. Am folgenden Morgen 8 Uhr zelebrierte der Diözesanpräses ein feierliches Requiem. Um 9 Uhr begann der Hauptgottesdienst mit einer Predigt des Diözesanpräses, welche die Verherrlichung des Gottesdienstes zum Gegenstande hatte. Nach dem Hochamt folgte noch ein kirchenmusikalisches Programm von fünf Nummern. Daran schloß sich die öffentliche Versammlung im Saale zum „Hirsch". Hier stand der Vortrag des P. Ambrosius Molitor über die Gesangweise des römischen Chorals im Mittelpunkt. Das gemeinsame Essen im „Gambrinus" zählte gegen 150 Gedecke. In der geschlossenen Versammlung erstattete Chorrektor Kindler den Kassenbericht und Prälat Hnizdill den Bericht über den Dirschke-Fonds von 2300 ℳ. Der Vorstand wurde wiedergewählt. Es folgte dann eine allgemeine Besprechung, die die Vaticana und die Gesangbuchfrage zum Gegenstand hatte. Daran schloß sich unter Führung des Benediktinerpaters eine Choralprobe und am Abend eine gesellige Vereinigung auf dem Steinberge. Der Freitag begann mit einem Hochamte, zelebriert von Pfarrer Skobel. Am Nachmittag unternahm ein Teil der Gäste einen Ausflug nach der Talsperre bei Marklissa.

(Germania, 10. Oktober 1911, Nr. 233 Erstes Blatt.)

Wie uns mitgeteilt wird, wurden wiedergewählt als

1. Vorsitzender: August Staude, Erzpriester und Ehrendomherr der Kathedrale Breslau in Sprottau; 2. Vorsitzender: Paul Flascha, Erzpriester in Schönewald, Kreis Gleiwitz, Oberschlesien; 3. Vorsitzender: Wilhelm Osburg, Seminar- und Musiklehrer am Kgl. Lehrerinnen-Seminar in Breslau.

Se. Eminenz der Kardinal-Fürstbischof Kopp hat die Wahl bestätigt. Indem wir unserer Freude über die Wiederwahl des eifrigen Breslauer Vorstandes lebhaften Ausdruck geben, senden wir gleichzeitig aus dem Westen zum Osten freundliche Grüße und die besten Wünsche. Hermann Müller.

3. Über die **Diözesan-Cäcilienvereinsversammlung Eichstätt** am 11. und 12. Juli 1911 (vgl. oben S. 121) veröffentlichte die „Eichstätter Volkszeitung" in den Nummern 165, 166 und 168 einen Bericht. Wir lesen da:

Da über die letzte Generalversammlung des Eichstätter Cäcilienvereins kein Bericht erschienen ist und es manchem Leser der „Eichstätter Volkszeitung" nicht unangenehm sein dürfte, über deren Verlauf etwas zu erfahren, so möge hier das Versäumte nachgeholt werden, freilich mehr in kritischen Erwägungen über das, was geschehen ist, als in einer bloßen trockenen Aufzählung. Wenn nicht alles gelobt wird, so glauben wir schon aus dem Umstande, daß der Veranstalter der Versammlung, Herr Domkapellmeister Dr. Widmann, nicht zu jenen gehört, die bloß Lob zu spenden wissen, für uns ein Recht auf freie Aussprache ableiten zu dürfen.

Die Versammlung vereinigte in glücklicher Weise jene beiden Elemente, aus denen eigentlich jeder Musikkongreß bestehen muß: das theoretische und praktische. Im Probesaale des Domchores, der nebenbei bemerkt, sehr geräumig und vorzüglich ausgestattet ist, fanden am Dienstag von 9—½12 und von 2 bis ½5 Uhr und am Mittwoch von ½10—11 Uhr Vorträge durch den Diözesanpräses statt, die wirklich in hohem Grade anregend und instruktiv waren. Man befand sich da in der Werkstätte des Domkapellmeisters,

[1]) Siehe oben S. 122 und 210.

und die Art und Weise, wie er vom kleinsten, auf ein im Tone abzusingendes Responsorium Et cum spiritu tuo ausgehend Schritt für Schritt einerseits den Rhythmus, andrerseits die Melodie entwickelnd über Litanei, Psalmodie, Te Deum, Gloria und Credo bis zu den Antiphonen und ausgedehnteren Kyriemelodien vordrang, immer auf die Korrektheit der Dynamik und rhythmischen Betonung und auf die Schönheit der Melodik und Tongebung dringend und vor Nachlässigkeit und Übertreibung warnend, war ungemein fesselnd und belehrend; man mußte da überzeugt werden von dem Worte des Lehrers, daß es die unzählig vielen Kleinigkeiten sind, die etwas zu einem großen Ganzen machen und ihm ihr Gepräge, ihre Qualität verleihen, oder wie er auch sagte, daß es eigentlich Kleinigkeiten gar nicht gibt. Wieviel besser stünde es um unsere Kirchen- und Profanmusik als Kunst, würde man dies jederzeit gebührend beachten!

Neu war vielen aus uns, daß Herr Widmann sich behufs Erfassung einer Melodie oder eines Tonsatzes nicht mit dem begnügt, was ins Ohr dringt, sondern daß er auf das Graphische, auf das mit dem Auge wahrnehmbare „Tonbild" großes Gewicht legt. So nahe dies u. a. schon die Ausdrücke „hoch", „tief" in der Melodik legen, so wird es tatsächlich doch in der Praxis zu wenig beachtet und ausgenützt. — Ebenso anregend wie die Ausführungen über Choral waren die über die mensurierten Volks-Kirchenlieder; vieles Elementare, was zum Choral bemerkt worden war, paßte auch hierher; die rhythmische Verschiedenheit zwischen Choral und mensuriertem Gesang dagegen fiel kaum einmal so sehr in die Augen wie hier, als das chorale Kyrie mit „O Heiland reiß die Himmel auf" zusammengestellt wurde. Um zu beweisen, daß zwischen der Orgelbegleitung zu einer römischen Choralmelodie und zu einem deutschen Volksliede ein großer Unterschied sein muß, genügte diese drastische Gegenüberstellung von Choral- und Volksmelodie.

Hatten die vormittägigen Unterweisungen den Zweck, in das neue Diözesangesangbuch einzuführen, so sollte der Nachmittagsunterricht dem Orgelbuch gelten, sowohl der Begleitung der Gesänge als den Vor- und Zwischenspielen. Leider konnte dieser Unterricht nicht so fruchtbar sein, da das langersehnte Orgelbuch noch immer nicht erschienen ist und sogar die Druckbogen zu den Choralmessen, die heute hätten kommen sollen, ausblieben. Dies war um so mehr zu bedauern, als gerade der Nachmittagsunterricht noch von weit mehr Teilnehmern aus dem Geistlichen- und Lehrerstande besucht war als der vormittägige. Herr Kapellmeister mußte sich deshalb auf einige allgemeine allerdings grundlegende Bemerkungen und auf das Vorspielen beschränken.

Am folgenden Tage dagegen waren die Druckbogen zu den Choralgesängen eingetroffen, jedermann konnte Einsicht nehmen und soviel dürfen wir schon jetzt verraten, an der schönen, klaren und wohl beispiellos einfachen Choralbegleitung sich freuen. Es wurde denn auch gleich praktisch geprobt, wie sich die Begleitung zum Gesang macht.

In dieser letzten Versammlung wurde auch über den Stand des Diözesanvereins referiert — viele musikalische Geschehnisse waren allerdings nicht zu verzeichnen. Dem verstorbenen Herrn Seminaroberlehrer Jos. Pilland widmete der Vorsitzende einen herzlichen Nachruf. Da es nur sehr wenige beitragleistende Mitglieder gibt (1 Dekanat, 1 Pfarrei, einige Einzelpersonen), so war über den Kassastand nicht viel zu sagen. Dagegen wies der Diözesanpräses darauf hin, daß er zwar bis jetzt alles, was er tun konnte, speziell alle Reisen auf seine Kosten gemacht hat, daß aber das doch kein Rechtszustand für den Verein sei. Man brauche eine Vereinskasse für Reiseentschädigungen, für Anschaffung von Büchern, Musikalien, zur Abhaltung von Instruktionskursen, die notwendig sind und zu denen der Herr Diözesanpräses jederzeit bereit ist, zur Anschaffung von Musikalien für ganz arme Chöre ꝛc. Die Versammlung faßte daraufhin folgende Resolution: Jedes Dekanat bildet zugleich einen Dekanats-Cäcilienverein und bezahlt jährlich an den Kassier des Diözesanvereins mindestens 10 ℳ Mitgliedschaftsbeitrag. Auf dem Kapiteljahrtag wird dieser Vereinsbeitrag erhoben. Dabei bleibt es jedem einzelnen Priester wie Laien unbenommen, für sich Mitglied des Cäcilienvereins zu sein und seinen Beitrag zu leisten. In den Dekanaten sollen womöglich alle Jahre von einem anderen Chor oder von mehreren zusammen kleine Kirchenmusikaufführungen veranstaltet und der Diözesanpräses davon früh genug in Kenntnis gesetzt werden. Wenn das nun wirklich geschähe, so wäre das schon etwas, unter Umständen sogar ein Beitrag zur Hebung der Kirchenmusik in der Diözese — wenn — —!

Nun die kirchenmusikalischen Vorführungen! Sie fanden im Dom statt. Litanei und Pange lingua wurden am ersten Abend von den Schulmädchen von St. Walburg gesungen; die Herren Kursteilnehmer, mit welchen die Litanei unmittelbar zuvor durchgesungen worden war und die laut Programm[1]) die Vorsänger hätten machen sollen, blieben fast alle aus; warum denn? Die Mädchen von St. Walburg sangen recht frisch, nach der Ansicht mancher sogar zu rasch; auch ich habe den Eindruck, daß wenigstens nach und nach in den ganzen Tonkörper eine gewisse Hast gekommen ist. Aber die Aussprache war deutlich, die Stimmung rein; ich halte die Litanei für sehr geeignet zum Volksgesang; sie ist einfach, die Antworten sind leicht zu merken, und das Ganze strengt nicht an und die Musik kommt bei allem Litaneiartigen doch noch zu ihrem Rechte. Die dem Gesangbuch der lateinischen gegenübergestellte deutsche Litanei hat wenigstens den Wert einer Übersetzung. Das Domchorkonzert am Abend übergehe ich, einmal da es hier bereits besprochen worden ist, sodann weil es für die Diözesanversammlung des Cäcilienvereins vorab sukkursalfinanziellen Zweck hatte. Mittwoch, früh 7 Uhr war Hochamt im Dom. Die Schulmädchen stehen in voller

[1]) Das übrigens zu spät ausgegeben wurde!

Zahl auf dem Orgelchore, der Priester tritt an den Altar, aber die Orgel schweigt noch. Endlich kommt ein mageres Einspiel — das ist doch nicht der Domorganist Schindler! Nein, das ist unser Domkapellmeister selbst[1]); wir sehen ihn jetzt eben vom Orgelchor zum Domchor hinübereilen; der hat einstweilen gespielt, bis „was Besseres nachgekommen ist". Der Introitus Os justi wird auf dem gegenüberliegenden Chore gesungen. Kyrie und Gloria teils im Wechsel, teils vereint mit den Schulmädchen — diese paar Leute, die da singen, dieser dünne Chor, ist das der berühmte Eichstätter Domchor, der überwältigende Chor von gestern abend? Allmählich kommen noch mehr Sänger und Sängerinnen herangesprungen, wir sehen's, und wir merken's an der Tonstärke. Richtig, zum Requiem bei der Generalversammlung 1908 sind sie ebenfalls zu spät gekommen; deshalb wurde damals umgeworfen, es wurde öffentlich viel besprochen. Ist dieses Zuspätkommen ein chronisches Übel des Eichstätter Domchors? Und nicht einmal an Tagen, wo man sich durch präzises und einmütiges Zusammenwirken weltliche Ehren holen kann, setzt das Übel aus? Dann ist wahrlich der Kapellmeister um seinen ruhmvollen Posten nicht zu beneiden. Oder sollte diese Unpünktlichkeit und diese mangelhafte Beteiligung seitens des Chorpersonals eine Protesterklärung gegen den Choral und das Choralamt sein? Das wäre um nichts besser, und noch dazu ein schlimmes Desaveu des Kapellmeisters, der für den Choral so begeistert ist, und sicherlich seine Leute in den Proben noch mehr in dessen Schönheiten einzuführen bemüht ist als gestern uns. Damals, bei der Generalversammlung 1908, wurde in Musikzeitschriften auch das vorzeitige und geräuschvolle Sichentfernen des Domchors gerügt. Auch heute war es auf der Chorbühne nicht so ruhig, wie es sich für eine gebildete Gesellschaft in der Kirche geziemt. Der Eichstätter Kapellmeister sagt, was er an anderen Chören zu rügen hat, unumwunden und öffentlich, also darf er es uns nicht verübeln, wenn auch an ihm und seinem Chore getadelt wird, in der ebenso wohlmeinenden Absicht zu bessern, wie es bei ihm der Fall ist. Gesungen wurde der Choral im ganzen gut; der Gesang der Schulmädchen machte in manchen Partien einen mehr innerlichen Eindruck als der des Domchors; dagegen verfügt der Domchor als gemischter Chor, der nach Belieben die tiefen oder die hohen Register ziehen oder beide vereinigen kann, über reichere Abwechslung. Wenn die beiden Chöre, d. h. der Domchor und die Schulmädchen zusammen sangen, so mangelte es manchmal an Präzision; die beiden Chöre verstanden einander infolge der räumlichen Entfernung nicht genau. Der Idee aber, den eigentlichen Sängerchor und den Volkschor im Hochamte einander gegenüberzustellen, wünschen wir weiteste Verbreitung; so ein Amt ist abwechslungsreich und wirkungsvoll, strengt niemanden an, selbst dann nicht, wenn der eine Chor sehr klein ist, und das Volk kommt mit seinem Bedürfnisse in der Kirche zu singen bei der vornehmsten und heiligsten Gelegenheit auf seine Rechnung.

Besondere Anerkennung verdienen die Klosterfrauen von St. Walburg, welche, wie wir erfahren, die Meßgesänge mit den Schülerinnen eingeübt haben, und zwar in kurzer Zeit, ein Beweis für das, was bei gutem Willen und Geschicklichkeit möglich ist. Möchten doch die Schulknaben bald nachkommen! — Die beiden Motetten Euge serve bone und Sicut cervus sind prächtige Tonsätze, letzterer feierlich und großzügig, ersterer mit seinem tanzenden Intra in gaudium ein herziges, köstliches Genrebildchen. Sie wurden sehr schön gesungen; aber man merkte recht wohl, daß der Dom, namentlich bei mehrstimmigen Sachen, eine starke Besetzung und große, weittragende Stimmen verlangt. Dieselbe Wahrnehmung konnte man bei der Nachmittagsvorführung machen. Da war die Stimmenbesetzung vom stärksten zum schwächsten: Baß, Tenor, Alt, Sopran. Der Sopran ist zur Zeit entschieden noch „zu jung". Das war vor drei Jahren bei der Generalversammlung besser. Finden sich denn in einer Stadt mit so vielen Beamten, Professoren, gegenwärtigen und ehemaligen Institutszöglingen wirklich die Damen nicht, die Gott die Ehre geben und einen massiven Grundstock für Sopran und Alt des Domchores bilden möchten? Nach dem, was der Herr Diözesanpräses in der Versammlung sagte, muß die gegenwärtige Periode in dieser Hinsicht allerdings nicht gerade die glücklichste sein. Eine Vesper, wie wir sie da gehört haben: der starke, klangvolle Chor der Alumnen, die Choralverse, der Domchor, diese herrlichen Falsibordoni, ist etwas Großartiges, Erhabenes. Die Phantasie und Königsfuge in G-moll von Seb. Bach war eine wahrhaft königliche Leistung des Herrn Domorganisten Schindler, sie allein wäre schon wert gewesen, daß man zur Diözesanversammlung nach Eichstätt reiste. In die folgende Produktion teilten sich die Alumnen des Priesterseminars mit drei ebenso schön vorgetragenen als kompositorisch hübschen Sätzen von Haller, Pilland und Rheinberger, und der Domchor. Letzterer machte mit dem geist- und klangvollen Meditabor von Witt vielleicht noch mehr Eindruck als mit dem gewiß auch schönen In monte Oliveti von Croce. Unangenehm wurde vermerkt, daß das Marienlied von Schindler, der einzige deutsche Gesang bei der ganzen Generalversammlung, noch dazu mit Begleitung von Violin-, Violoncell- und Orgelsolo, eine Komposition, der zuliebe sich manche eingefunden hatten, wegfiel; warum? Hinterher erfuhren wir's:

Den Sänger vermiß ich, den Bringer der Lust,
Der mit süßem Klang mir bewege die Brust,
Und mit göttlich erhabenen Lehren!

In allem Ernste: Wir begreifen es vollkommen, wenn auf ein solches Vorkommnis hin Herr Domkapellmeister Widmann, der in diesen Tagen überhaupt fast nicht aus dem Geschirr kam, in dem himmelstürmenden hochmodernen Gloria der Schindlerschen Messe zu temperamentvoll wurde und infolge davon die Größe des Werkes nicht mehr aufkommen ließ. Man sollte denn doch ein bißchen eingedenk sein, daß

[1]) Der war's auch nicht, wenigstens zu Anfang nicht! (W. W., bei der Korrektur.)

ein Dirigent die richtige Stimmung braucht und daß es objektiv ein Frevel gegen das Werk und gegen die Zuhörer ist, ihn um die Herrschaft über seine ohnehin gesteigerten Affekte zu bringen. Wären wenigstens anstatt des Sängers die Bläser zum Gloria fortgeblieben; denn dabei waren sie ja doch großenteils nicht!

In der Unterhaltung nach dem Konzert hat Herr Domkapellmeister Widmann in einem väterlichen Appell an seinen Domchor ausgerufen: „Wie weit brächten wir es, wenn jeder von euch nicht so fast seine Zeit als vielmehr für die Zeit der Proben und Aufführungen sein Ich in den Dienst der Sache stellte!" Angesichts der Mittwochleistung verstehen wir dieses Wort. Gewiß, der Domchor hängt an seinem Kapellmeister, der Domchor bringt jahraus jahrein viele Opfer und leistet viel; das ist allbekannt. Möge er aber nie durch Unpünktlichkeit und Mangel an Ernst sich selbst im Lichte stehen, vor der Welt seine Leistung, vor Gott sein Verdienst schmälern! Alles in allem: Die Eichstätter Diözesan-Cäcilienvereinsversammlung hat nach den verschiedensten Seiten hin eine Fülle von Anregungen geboten. Herr Domkapellmeister und sein Chor dürfen des Dankes aller Teilnehmer sicher sein. Sie sollen ihre Saat nicht auf unfruchtbaren Boden gestreut haben!

4. Aus der **Erzdiözese Köln** sind uns aus neuerer Zeit vier Bezirks-Cäcilienvereinsversammlungen bekannt geworden. Die Kirchenchöre des Dekanates Bergheim hatten ihre Bezirksversammlung am 27. August zu Glesch; Pfarrer Krabbel (Köln) gab lehrreiche Anregungen bezüglich des Choralgesanges. Die Vereine des Dekanates Viersen feierten ihre Versammlung am 17. September in Viersen (St. Joseph); Pfarrer Dr. Heggen (Viersen) sprach in glänzender Rede über die Würde der kirchlichen Musik. Bei dem Bezirksfest der Cäcilienvereine des Dekanates Köln II (am 24. September in Köln-Poll) hielt Dr. Herkenrath einen instruktiven Vortrag über den Rhythmus des Choralgesanges. Der Bezirks-Cäcilienverein Düren hielt seine Generalversammlung in Ellern am 29. Oktober; Seminarmusiklehrer Peltzer aus Düren sprach in praktischen Ausführungen über die Einübung des Chorals.

Nachträglich registrieren wir außerdem noch die Bezirks-Cäcilienvereinsversammlungen in Asbach (9. Juli), Kettwig (23. Juli, Dekanat Werden), Villip (17. September, Dekanat Bonn II) und Kettenis (17. September, Dekanat Eupen).

5. **St. Gallen.** Der Diözesan-Cäcilienverein St. Gallen betrauert den Verlust seines Ehrenpräses, des hochw. Herrn Kanonikus und Dekans J. Chr. Bischoff in Wyl, über dessen sterblicher Hülle sich am 18. Oktober l. Js. das Grab geschlossen hat. Der Verstorbene war beteiligt an der Gründung des Diözesan-Cäcilienvereines im Jahre 1870 und dann vom Jahre 1871 bis 1898 ununterbrochen Diözesanpräses. In dieser Stellung sowie auch als Präses des Bezirks-Cäcilienvereines Wyl-Gossau hat er der Förderung und Pflege der Musica sacra unschätzbare Dienste geleistet. Die Diözese verdankt ihm auch das „Kantarium" mit Orgelbegleitung und die Umarbeitung des vortrefflichen Diözesangesangbuches, zu dem s. Z. Karl Greith das Orgelbuch geschrieben.

Dekan Bischoff war auch in weiteren Kreisen, bis über den Ozean, bekannt als Komponist verschiedener Messen, Motetten, Litaneien. Eine herrliche Komposition, wohl sein gediegenstes Werk, ist sein fünfstimmiges Requiem, das bei seiner Beerdigung gesungen wurde. Der Komponist lehnt sich in seinen Werken vielfach an die Alten an. Ein spezielles Gebiet in der Musik, in dem der Dahingeschiedene sehr bewandert und in der ganzen Schweiz bekannt war, ist die Glockenexpertise. Seine Grundsätze und Erfahrungen auf diesem Gebiete hat er in einer Schrift hinterlassen. Das Andenken des edlen, vielverdienten Mannes bleibt im Segen.

6. Jahresbericht des **Cäcilienvereins der Grafschaft Glatz** (preußischer Anteil der **Erzdiözese Prag**) für das Vereinsjahr 1910/11. Seit der Annahme neuer Statuten auf der 30. Generalversammlung in Habelschwerdt im Jahre 1909 macht der Cäcilienverein der Grafschaft Glatz in der inneren Organisation erfreuliche Fortschritte. Sämtliche 42 uns jetzt angeschlossene Kirchenchöre sandten durch ihre Chorleiter die ausführlich beantworteten Fragebogen ein, die in unserem Vereinsblatte „Cäcilia"-Breslau zum Abdruck gelangen. Aus den Jahresübersichten geht hervor, daß die von Instrumenten begleiteten kirchlichen Tonwerke fast durchweg das Feld behaupten, daß die liturgisch unvollständigen Kompositionen mehr und mehr verschwinden und daß der römische Choral sich langsam, aber sicher seinen verdienten Ehrenplatz erobert, freilich — mit einer Ausnahme (Reinerz) — im schlichten Gewande der Medizäa. Meist werden die Wechselgesänge im Choral gesungen.

Auf der Innsbrucker Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereins war unser Diözesanverein durch den Präses und drei andere Mitglieder vertreten, während der Vizepräses im Benediktinerkloster Beuron sich über die Ausführung der Editio Vaticana informierte.

Eine Vorstandssitzung im August 1911 in Glatz beriet über den Verlauf und die Vorarbeiten zur 32. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Grafschaft Glatz in Neurode, beschloß die Anschaffung eines geräumigen Bibliothekschrankes und debattierte über eine Reihe organisatorischer Fragen.

Die 32. Generalversammlung in Neurode am 19. September 1911 verlief glänzend und war stark besucht. Aus dem sorgfältig vorbereiteten Programm seien besonders hervorgehoben: Joseph Rheinbergers Messe Opus 169 in C für Soli, Chor und Orchester, Palestrinas Adoramus te, Lottis Ave regina coelorum, ein merkwürdig massives Te Deum für Männerchor mit Blasinstrumenten von Adolf Kirchl, Opus 50. Chorrektor Kolbe-Neurode kann mit Stolz auf die musikalischen Erfolge der 32. Generalversammlung zurückblicken. Die Tagesordnung der Hauptsitzung bot folgende Punkte: 1. Tätigkeits-

bericht und Bericht über die Innsbrucker Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins im Juli 1911 durch den Präses, Stadtpfarrer Heinze und Kantor Volkmann-Landeck. 2. Vortrag des Hauptlehrers Pietsch-Schlegel: „Einrichtung und Leitung der Pfarr-Cäcilienvereine". 3. Mitteilungen des Seminarmusiklehrers Amft-Habelschwert: „Biographisches über Joseph Rheinberger". „Besuch der Benediktinerabtei Beuron im Juli 1911". „Unsere Vereinsbibliothek". „Statistisches aus dem musikalischen Tätigkeitsbericht unserer Ortsgruppen". „Das Volksliederbuch der Grafschaft Glatz". 4. Kassenbericht für das Vereinsjahr 1910/11 durch den Kassierer, Hauptlehrer Elsner-Volpersdorf. Ein Festmahl vereinigte über 120 Teilnehmer im Hotel „Kaiserhof".

Die Gründung neuer Ortsgruppen wird eifrig betrieben. Orts-Cäcilienvereine sind bereits ins Leben gerufen zu: Albendorf, Altwaltersdorf, Eisersdorf, Grafenort, Landeck, Neurode, Niederschwedeldorf, Reinerz, Schlegel, Tuntschendorf. – Als Schriftführer wurde Lehrer Hartmann-Landeck neugewählt. – Die Bibliothek verwaltet der Unterzeichnete.

Habelschwerdt, Oktober 1911. J. A.: Georg Amft, Seminarlehrer, Vizepräses.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Das 47. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurde als Jubiläumsfest anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens des genannten Verbandes und gleichzeitig als Franz-Liszt-Zentenarfeier vom 22.–25. Oktober in **Heidelberg** begangen. Der 22. Oktober (Geburtstag Liszts) brachte das Oratorium „Christus" von Liszt in fein ziselierter, künstlerisch sehr hochstehender Ausführung (Dirigent Ph. Wolfrum). In den folgenden Tagen hörte man Lisztsche Kompositionen mannigfachster Art, Orchesterwerke, Chorschöpfungen, Lieder, Kammermusik, alles aufs trefflichste vorbereitet und durchgeführt. Daß der Kirchenmusiker besonderes Interesse an diesen Veranstaltungen hatte, begreift sich leicht. Wenn auch keine der Messen Liszts auf dem Programme stand, so führte in den Heidelberger Tagen der Geist Liszts doch oft genug in den Zauber katholischer Kirchenmusik. Man braucht sich ja nur der Psalmodie in der Dante-Symphonie, des Pange lingua im „Nächtlichen Zug", des Dies irae im Totentanz zu erinnern. Der Herausgeber dieser Blätter konnte leider nur einem Teile der großen Lisztfeier beiwohnen. Aber die Erinnerung an die starken künstlerischen Eindrücke der Heidelberger Tagung wie an den anregenden Gedankenaustausch mit Freunden und Gesinnungsgenossen (darunter Dr. Mathias aus Straßburg und P. Gregor Molitor O. S. B. aus Beuron) wird nicht so bald verklingen.

2. In **Köln-Ehrenfeld** wurde am 8. Oktober das geistliche Liederspiel „Der Erlöser" von Peter Druffel vom St. Anna-Kirchenchor (Leitung Heinrich Sinkhöfer) zur Aufführung gebracht. Das gediegene Werk erzielte einen starken Erfolg.

Aus Zeit und Leben.

1. Am 8. Oktober d. Js. starb zu **Breslau** der Domkapellmeister und Kgl. Musikdirektor Professor Max Filke im Alter von 56 Jahren. Ein gebürtiger Schlesier, machte Filke seine musikalischen Studien besonders bei Brosig (als Breslauer Domsänger), Haberl (Regensburger Kirchenmusikschule 1877) und Piutti (Konservatorium zu Leipzig). Als Dirigent war er in Duderstadt, Straubing, Köln und Breslau (1891 Domkapellmeister, seit 1893 auch Lehrer am Kgl. akad. Institut für Kirchenmusik, 1899 Kgl. Musikdirektor) tätig. In seinen zahlreichen Kompositionen für kirchliche Zwecke wie in seinen vielen weltlichen Chorwerken verbindet er treffliches produktives Talent mit tüchtiger Technik. Unter den im Geiste des Cäcilienvereines arbeitenden Komponisten nahm er mit Recht eine sehr geachtete Stellung ein. Zumal um die kirchliche Instrumentalmusik hat er sich Verdienste erworben. Sein Wunsch, einmal die Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines in Breslau tagen zu sehen, hätte im Laufe der nächsten Jahre in Erfüllung gehen sollen. Nun ist er leider darüber gestorben. Der Cäcilienverein wird sich stets seiner als eines reich begabten und ernst strebenden Kirchenmusikers in Dankbarkeit erinnern.

2. In **Haltern** wurde am 14. August die Gründung eines Diözesan-Organisten-Vereins für das Bistum Münster ins Werk gesetzt. Zum Vorsitzenden wählte man den Direktor der Kirchenmusikschule zu Münster, H. Organist Anton Schlemann.

3. In **Köln** hielt der Allgemeine Organistenverein am 27. September die 18. ordentliche Hauptversammlung ab. Die Versammlung befürwortete in einer Resolution eine angemessene Besser- und Sicherstellung der katholischen Organisten überall da, wo die Möglichkeit dazu besteht und das Erforderliche noch nicht geschah. Der Cäcilienverein schließt sich diesem Wunsche von ganzem Herzen an und wird seinerseits stets bereit sein, die berechtigten Interessen einer so wichtigen Gruppe von Kirchenmusikern, wie es die Organisten sind, mit allem Nachdruck nach besten Kräften zu fördern.

4. In **Bad Reichenhall** starb am 13. Oktober der Orgelbaumeister Franz Eggert aus Paderborn. Durch großen Fleiß und tüchtige Fachkenntnis hat der Verstorbene seine Paderborner Orgelbauanstalt,

deren Inhaber seit einer Reihe von Jahren A. Feith jr. ist, zu einer sehr erfreulichen Blüte entwickelt. Das Andenken an den edlen Charakter und den trefflichen Vertreter der deutschen Orgelbaukunst bleibt in Ehren.

5. Ein Instruktionskursus für Kirchenmusik wurde in **Laibach** vom 7.–11. August abgehalten. Es nahmen gegen 120 Herren daran teil. Unter den Vortragenden befanden sich z. B. P. Hugolin Sattner und Musealdirektor Prof. Dr. Mantuani. Der Hochwürdigste Herr Fürstbischof Dr. Jeglič beehrte den Kurs mit seinem Besuche.

6. **Bitte! Höflichst bittet der Unterzeichnete nochmals alle Herren Komponisten und kirchenmusikalische Schriftsteller, die ihre Biographie für das „Lexikon der Kirchenmusiker des XIX. und XX. Jahrhunderts" noch nicht eingereicht haben, diese doch baldigst unter meiner Adresse abzuschicken.**

Montabaur (Nassau). **K. Walter,** Seminarlehrer.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Bonvin, Ludwig**, Opus 103. **Zwei geistliche Männerchöre.** Nr. 1: Geistlicher Kriegsruf. Partitur 80 ₰, jede Singstimme 25 ₰. Augsburg, Anton Böhm & Sohn.

– – Nr. 2: Lobt den Herrn, alle Lande. Partitur 80 ₰, jede Singstimme 25 ₰. Augsburg, Anton Böhm & Sohn.

Markige Männerchöre, von denen der erste recht leicht, der zweite etwa mittelschwer ist. Unsere Männerchorliteratur ist an derartigen Sachen so wenig reich, daß wir doppelten Grund haben, diese Werke des reichbegabten Komponisten lebhaft zu begrüßen.

2. **Filke, Max,** Opus 127a. **Lied zum heiligen Aloysius** für gem. Chor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 20 ₰. Augsburg, Anton Böhm & Sohn.

– – Opus 127b. **Lied zum heiligen Aloysius** für Männerchor. Partitur 60 ₰, jede Stimme 20 ₰. Augsburg, Anton Böhm & Sohn.

– – Opus 127c. **Lied zum heiligen Joseph** für Männerchor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 20 ₰. Augsburg, Anton Böhm & Sohn.

– – Opus 127d. **Pilgerlied zur heiligen Maria** für Männerchor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 20 ₰. Augsburg, Anton Böhm & Sohn.

In wehmütiger Erinnerung an den jüngst verstorbenen Meister Filke zeigen wir diese Arbeiten an. Die prächtigen, wohlklingenden Chöre sind uns ein neuer Beweis dafür, wie ernst es Filke mit der religiösen Musik nahm.

3. **Frey, Karl,** Opus 1. **Die acht Seligkeiten** (aus der Bergpredigt Jesu) für eine höhere Stimme und Chor, und zwar entweder für fünfstimmigen gemischten Chor (zwei Sopran, Alt, Tenor und Baß) oder für vierstimmigen Männer- oder Frauenchor mit Pianoforte und Orgel (Harmonium) ad lib. Partitur 2 ℳ, Orgelstimme 15 ₰, 13 Gesangstimmen einzeln je 10 ₰, Solostimme 30 ₰. Düsseldorf, L. Schwann.

Eine kleine religiöse Kantate, die bei außerkirchlichen Veranstaltungen unserer Kirchenchöre recht wohl verwendet werden kann. Die Musik ist einfach und bietet für die Aufführungen keine nennenswerten Schwierigkeiten.

4. **Haller, Michael,** Opus 106. **Fünf Grablieder** für vierstimmigen gemischten Chor. 1) Grablied, 2) Selig die Toten, 3) Herr! gib Frieden dieser Seele, 4) Trauerchor, 5) Beim Begräbnis eines Kindes. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimme à 25 ₰. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek).

Mildweiche Liedweisen ernsten Charakters. Als Trauergesänge sehr zu empfehlen.

5. **Kerle, Herkulan Johann,** Opus 13. **Festchor** zum Gebrauche bei Primizfeierlichkeiten für vierstimmigen gemischten Chor mit Pianofortebegleitung. Partitur 1 ℳ, Singstimme à 10 ₰. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek).

Ein frisch geschriebener Chor, der zu dem im Titel bezeichneten Zwecke gute Verwendung finden kann.

6. **Schwarz, Alexander,** Opus 8. **Weihnachtsgesang** für zweistimmigen Kinder- oder Frauenchor, Klavier, Violine, Cello und Harmonium ad lib. Partitur 4 ℳ, Chorstimmen à 25 ₰. Leipzig, Otto Junne.

Eine hübsche, stimmungsvolle Weihnachtsidylle, auf die ich bessere Chöre gern aufmerksam mache. Die Anforderungen, die der Komponist stellt, gehen zwar über denjenigen Schwierigkeitsgrad hinaus, der unseren landläufigen Weihnachtsfeiern eignet. Aber das ist ja an und für sich kein Fehler.

7. **Sittard, Alfred. Drei geistliche Gesänge** für gemischten Chor. 1) Adoremus, 2) Agnus Dei, 3) Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. Partitur (Nr. 1–3) 1 ℳ 50 ₰, Stimmen Nr. 1 à 15 ₰, Nr. 2 à 15 ₰, Nr. 3 à 15 ₰. Leipzig, Otto Junne.

Edle und gehaltvolle, ernste, religiöse Musik eines Komponisten, der für die Reize und Feinheiten des a-cappella-Stiles Geschmack und Verständnis hat. Ohne eigentlich schwer zu sein, setzen die drei Gesänge doch einen besseren Chor voraus. Hermann Müller.

(Abgeschlossen am 12. November 1911.)

Ein päpstliches Breve an Kardinal Rampolla.

Die Kirchenmusikschule in Rom, über die das oben S. 213 f. abgedruckte Referat zuverlässig orientiert, erfreut sich der besonderen Gunst des Heiligen Vaters. Se. Heiligkeit hat jüngst (am 4. November) ein eigenhändiges Schreiben an den Kardinalprotektor des italienischen Cäcilienvereins, Eminenz Rampolla, gerichtet, worin der unter so großen Schwierigkeiten arbeitenden Schule gerechte Anerkennung und verdientes Lob gespendet wird. Wir teilen das päpstliche Schreiben unseren Vereinsgenossen mit, in der Hoffnung, den Arbeiten unserer italienischen Freunde in der für unsere gemeinschaftlichen kirchenmusikalischen Bestrebungen so wichtigen Hauptstadt der katholischen Christenheit das freudige und tatkräftige Interesse auch des deutschen Cäcilienvereins mehr und mehr zu sichern. Wir tun es um so lieber, da durch die väterlichen Worte Sr. Heiligkeit auch die in den deutschen Landen so eifrig und treu arbeitenden Kirchenmusikschulen, deren stille und segensvolle Tätigkeit nicht hoch genug gewertet werden kann, angefangen von der ältesten und ruhmreichen Regensburger Musikschule bis zur jüngsten Schwesteranstalt, neue Liebe und neue Freudigkeit für ihr Arbeiten gewinnen werden. Das päpstliche Breve lautet:

Dilecto Filio Nostro
Mariano tit. S. Caeciliae Presb. Card. Rampolla
Patrono Piae Societatis a S. Caecilia, Romam

Pius PP. X
Dilecte Fili Noster
Salutem et Apostolicam Benedictionem!

Expleverunt desiderii Nostri expectationem laetabiles fructus quos retulisse accepimus alumnos scholam celebrantes, quam superiore anno Pia Societas a S. Caecilia, te auspice, Romae excitavit, cuique dilectus filius Antonius Piccardius, Moderator Congregationis Filiorum Mariae Immaculatae, aedes suas patere liberaliter voluit. Altiorem hanc scholam, ad quam et laici viri et praesertim ex utroque clero sacerdotes, emenso iam theologiae curriculo et ab omni alio negotio vacui, conveniunt, ut sacrae musices scientia et arte insignes evadant, perutilem sane putamus, ut ad optatum exitum adducatur ea artis eiusdem ac scientiae instauratio, ad quam, iam inde ab exordio pontificatus, mentem et cogitationem appulimus. At vero reputanti quae praestans christiana animi institutio, quaeque et ecclesiasticae doctrinae copia et disciplinae sacrorum scientia musicae Nostrae studiosis suppetant oporteat, ut eidem pares sint revocandae ad probatam numeri formam, facile liquebit quae et quanta

Unserem geliebten Sohn
Marianus Rampolla, Kardinalpriester von S. Cecilia,
Protektor des Cäcilienvereins, Rom

Geliebter Sohn,
Gruß und apostolischen Segen!

Unserem[1]) großen Erwarten haben, nach den erhaltenen Berichten, die trostreichen Erfolge der Alumnen der Schule entsprochen, welche unter deinem Schutze voriges Jahr der Verein der heiligen Cäcilia gegründet hat und welcher Unser geliebter Sohn Antonius Piccardo, Generaloberer der Genossenschaft der Söhne der Unbefleckten Jungfrau Maria, in seinem Institut so großherzig Unterkunft angeboten hat. Da nun diese Schule nicht nur von Laien besucht wird, sondern hauptsächlich von Priestern aus dem Welt- und Ordensklerus, welche ihren theologischen Kursus schon absolviert und frei von jeder anderen Beschäftigung sich dem Studium der Kirchenmusik von seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Seite ganz und ungehindert hingeben und darin einen hohen Ausbildungsgrad erreichen können, erachten Wir diese Schule als besonders wichtig und nützlich, um die von Uns schon gleich am Anfang Unseres Pontifikates von ganzem Herzen und mit aller Willenskraft angestrebte Kunst und Wissenschaft zu dem ersehnten Endresultate zu bringen. Wer immer aber bedenkt,[2]) welche Fülle von Kenntnissen in kirchlicher Lehre und theologischer Disziplin

[1]) Die Übersetzung stammt aus der Kölnischen Volkszeitung, 1911, Nr. 1034 (4. Dezember).
[2]) Hier ist einzuschieben: „welch hervorragende christliche Herzensbildung und". Anmerkung der Schriftleitung.

sit difficultas in ordinariis musicae scholis eamdem scite docendi, addiscendi: idque eo vel maxime quod eorum ingenia atque exercitatio qui recensitas celebrant scholas, profanae musicae studio pene absorpta remaneant.

der bedarf, der sich dem Studium der Kirchenmusik widmet, wenn er ihr die gewollte Kunstform geben will, wird leicht einsehen, wie groß und mannigfaltig die Schwierigkeiten sind, diese Kunstformen in einer gewöhnlichen Musikschule zu lehren und zu erwerben, und dieses wohl besonders und nicht am wenigsten aus dem Grunde, weil Talent und Anstrengung der Besucher solcher Schulen meistens von dem Studium der profanen Musik in Anspruch genommen werden.

Quo permoti Nos consilio, in Motu proprio quem edidimus die XXII. Novembris MCMIII, dum altiores eiusmodi scholas catholicorum cura instituendas, fovendas contendebamus, illud etiam opportune monebamus, oportere scilicet ut Ecclesia ipsa easdem peculiari providentia sua complectatur. — Ex quibus intelliges, Dilecte Fili Noster, quam gratam habuerimus Caecilianae Societatis sollertiam et qua animi propensione praenobile eiusdem coeptum merita exornemus laude, Nostraque ultro muniamus auctoritate. Confidimus vero studiosam armonices cohortem, quae in recens condita schola rituum sanctissimorum comitem disciplinam arripere studet, propositum ita assecuturam, ut inde prodeat ad promovendum speratum divini cultus incrementum egregie comparata. — Cui quidem alendae augendaeque spei haut defutura confidimus piorum catholicorum subsidia, quibus tenuitati Nostrae facultas suppetat altiorem, quam laudavimus, hanc Urbis scholam stabili ratione, ut cupimus, constituendi, provehendi.

Von solchen Beweggründen geleitet, haben Wir in Unserem Motu proprio vom 22. November 1903 nicht nur darauf bestanden, daß von seiten der Katholiken solche Schulen gegründet und befördert würden, sondern auch nachdrücklich darauf hingewiesen, daß es notwendigerweise Aufgabe der Kirche sei, mit aller Sorgfalt solche Gründungen selbst in die Hand zu nehmen. Daraus kannst du, teurer Sohn, nun leicht ersehen, wie angenehm Uns die Gründung eines solchen Unternehmens von seiten des Cäcilienvereins war und mit welcher Freude Wir dieses edle Unternehmen begrüßen und loben, sowie Wir ihm auch durch Unsere Autorität Unsere Anerkennung erteilen. Wir hoffen, daß die Zahl der Musikstudierenden, die sich der neugegründeten Schule angeschlossen haben und dort ihrer Ausbildung sich widmen, in der Musikdisziplin, der edlen Gehilfin der heiligen Riten, ihr ganzes Ziel erreichen, um völlig ausgerüstet aus ihr zu scheiden, zur Mitwirkung an der ersehnten Hebung des göttlichen Kultus. Wir hoffen nicht minder, daß zur Erfüllung und zum weiteren Ausbaue dieses Unseres Wunsches die frommen Gläubigen in Unsern vielen andern Bedürfnissen und Nöten Uns die Mittel und Unterstützung nicht werden fehlen lassen, um die obenerwähnte Musikschule in Rom auf sicherer, fester Basis zu gründen und weiter auszubauen.

Interea divinorum auspicem munerum itemque paternae benevolentiae Nostrae testem tibi, Dilecte Fili Noster, nec non Praesidi praefatae Societatis a. S. Caecilia novaeque Scholae praeceptoribus atque alumnis Apostolicam Benedictionem peramanter impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die IV. Novembris MCMXI, Pontificatus Nostri anno nono. PP. X.

Indessen spenden Wir als Unterpfand himmlischer Gaben und zugleich auch Unseres väterlichen Wohlwollens dir, teurer Sohn, dem Präsidenten des genannten Cäcilienvereins, sowie auch den Lehrern und Schülern der neuen Schule aus ganzem Herzen den Apostolischen Segen.

Gegeben zu St. Peter in Rom am 4. November 1911, im 9. Jahre Unseres Pontifikates.

Papst Pius X.

Die marianische Antiphon der Advents- und Weihnachtszeit.

Von P. Hermann Schwethelm O. F. M., St. Ludwigs-Kolleg bei Dalheim (Rheinland).

Der schöne Brauch, am Schlusse des liturgischen Offiziums noch eine längere Antiphon an die allerseligste Jungfrau zu richten, ist verhältnismäßig jüngeren Ursprunges und erst im 16. Jahrhundert durch die Brevierreform Pius' V. für die gesamte römische Liturgie verpflichtend geworden. Es sind ihrer vier: Alma Redemptoris Mater, Ave Regina coelorum, Regina coeli laetare und Salve Regina, von denen jede einer bestimmten Zeit des Kirchenjahres zugeteilt ist. Wenngleich sie heute allgemein marianische Schlußantiphonen genannt werden, so scheint doch der Name Antiphon, den sie mit so vielen anderen kirchlichen Gesangsstücken teilen, nicht ganz zu passen, und sie können, wenn man ihre jetzige Form und Verwendung ins Auge faßt, höchstens im uneigentlichen Sinne so genannt werden. Geht ihnen doch Wesen und Eigenart der Antiphon vollständig ab, wie ein Blick auf den kirchlichen Psalmgesang und seine Entwickelung deutlich zu erkennen gibt.

Anfangs pflegte man in Anlehnung an die Synagoge den responsalen Psalmgesang, darin bestehend, daß ein Vorsänger die einzelnen Verse sang und das Volk mit einem kurzen Refrain antwortete. Das dauerte bis zum vierten Jahrhundert. Da kam durch die syrischen Mönche zuerst im Orient, dann auch im Okzident eine andere Art des Psalmsingens in Aufnahme. Der Psalm wurde von zwei Chören abwechselnd vorgetragen, alle Verse nach derselben Melodie. Voraus schickte man einen kurzen Sologesang, den man zwecks größerer Abwechselung nach jedem Psalmverse wiederholte. Ein so vorgetragener Psalm oder Hymnus — denn auch hier verfuhr man vielfach auf dieselbe Weise — hieß Antiphonos, auch wohl Antiphona, die Art, so zu singen, Antiphonie. Später unterschied man zwischen Psalm und Antiphon und verstand unter letzterer den Kehrvers, der dem Psalm vorausging und nach jedem Verse — später erst nach dem ganzen Psalme — von neuem gesungen wurde.

Wie man leicht sieht, können die vier Gesangsstücke in diesem Sinne keinen Anspruch erheben auf den Namen Antiphon; denn mit Versikel und Oration verbunden, sind sie ohne jede Beziehung zum Psalm oder Psalmvers. Früher war diese wohl vorhanden. Das geht hervor aus dem St. Gallener Antiphonar,[1]) das beispielsweise Alma Redemptoris Mater im Offizium von Mariä Verkündigung aufweist, ferner aus einer Pariser Handschrift des 12. Jahrhunderts, wo dieselbe Antiphon sich in der Sext des Festes Mariä Himmelfahrt findet.

Ähnlich war es auch in der alten englischen Liturgie. Das Breviarium ad usum Sarum erwähnt z. B. Alma Redemptoris Mater zweimal: erstens am zweiten Sonntag nach Ostern in der Rubrik ad Vesperas, wo es heißt: Hae sequentes antiphonae dicuntur usque ad Ascensionem Domini, quando in introitu chori dicitur de sancta Maria, scilicet Antiphona Alma Redemptoris Mater ꝛc; zweitens am Feste Mariä Geburt ebenfalls in der Vesperrubrik.[2])

Wann die in Frage stehenden Antiphonen an den Schluß des Offiziums gerückt und marianische Schlußantiphonen geworden sind, läßt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Sicher ist indessen, daß Papst Pius V. nicht etwas ganz Neues einführte, vielmehr einen schon mancherorts bestehenden Brauch weiter ausdehnte und zur Pflicht machte. Mit dem Salve Regina geschah dieses bereits in beschränktem Maße durch Gregor IX., indem er 1239 die Verordnung traf, es jeden Freitag nach Beendigung der Horae diurnae zu beten.

Überhaupt werden wir wohl nicht irre gehen, wenn wir das Entstehen des heutigen Brauches in die letzte Hälfte des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts verlegen. Diese Ansicht vertritt auch Bäumer in seiner Geschichte des Breviers.[3]) Er stützt sich auf die Tatsache, daß schon in der Kapelle des heiligen Königs Ludwig von Frankreich (regierte 1226—1270) nach der Komplet eine besondere Antiphon der seligsten Jungfrau gesungen

[1]) Codex 390, S. 10.
[2]) Breviarium ad usum Sarum, ed. F. Procter and Chr. Wordsworth 1879, Fasciculus I. p. 891.
[3]) Bäumer, Geschichte des Breviers 1895, S. 261.

wurde und den Umstand, daß der Biograph des Heiligen nicht erwähnt, St. Ludwig habe diesen Brauch eingeführt.

Schon früh kannte man marianische Schlußantiphonen im Franziskanerorden, wenn auch die Ansicht, daß der heilige Bonaventura der Urheber dieser frommen Sitte gewesen, nicht ganz der Wahrheit entspricht. Sein Verdienst ist es aber, als Generalminister des Ordens auf dem Generalkapitel zu Pisa 1263 unter die Rubriken des Breviers eine aufgenommen zu haben, wonach eine marianische Antiphon außer den drei letzten Tagen der Karwoche jeden Tag nach der Komplet gebetet werden mußte.[1])

In der Folgezeit brach sich diese Gewohnheit immer mehr Bahn; wir finden sie schon bald in Deutschland, England und Frankreich. Zwei dieser Antiphonen, Alma Redemptoris Mater und Salve Regina, erfreuten sich sogar großer Beliebtheit und wurden nicht nur nach dem Offizium sondern auch bei anderen Gelegenheiten gesungen. Und wenn der protestantische Hymnologe August Jakob Rambach († 1851) von Alma Redemptoris sagt, sie gehöre zu den vier in der katholischen Christenheit noch jetzt allgemein gesungenen und beliebten Antiphonen, so sagt er damit die volle Wahrheit;[2]) denn was die Popularität angeht, ist Alma Redemptoris von wenigen mittelalterlichen Antiphonen übertroffen worden.[3])

Als Beweis für diese Behauptung mögen folgende Beispiele dienen: Die Constitutiones bursfeldienses, die der 1440 gegründeten Bursfelder Union zugrunde liegen, bestimmen im 13. Kapitel, daß nach der Benediktion in der Komplet zum Lobe der seligsten Jungfrau eine Antiphon mit Kollekte gesungen werde. Eine ähnliche Verordnung erließ das Generalkapitel der englischen Mönche zu Northampton (1444); es motivierte sie mit folgenden Worten: Damit die tückische Schlange, außerstande, die Wachenden zu überwinden, sich nicht mutwillig an den Schlafenden vergreife, halten wir es für angezeigt, vor dem Schlafengehen die Hilfe derjenigen anzuflehen, die der Schlange das Haupt zertreten hat. Wir befehlen daher, täglich gleich nach der Komplet zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria im Chore eine Antiphon mit nachfolgender Oration langsam und andächtig zu singen. Schon hundert Jahre vorher (1343) hatte ein Provinzialkapitel von Northampton dieselbe Bestimmung getroffen.[4])

Im Jahre 1407 vermacht Robert Appleby den Klerikern in Lincoln ein jährliches Stipendium, wofür diese die Antiphon Alma Redemptoris Mater zu singen und für seine Seelenruhe zu beten haben.[5]) John Barnet, Bischof von Bath und Wells (England) schenkt 1365 der Kathedralkirche St. Paul zu London ein Stück Land mit der Verpflichtung, daß jeden Tag im Chore nach Beendigung der Metten vor dem Bilde der Gottesmutter eine Antiphon zu ihrer Ehre gesungen werde, entweder Nesciens mater oder eine andere der Zeit entsprechende.[6]) Unter fast gleicher Bedingung stiftet auch ein Ritter John Pultenay den Choristen der nämlichen Kirche eine jährliche Summe von zehn Schilling.[7])

Aber nicht nur in der Kirche, auch in Kollegien und Schulen bestand die lobenswerte Gewohnheit, die glorreiche Mutter des Herrn durch das Singen von Antiphonen zu verehren; namentlich geschah dieses an den Abenden des ihr besonderes geweihten Tages, des Samstages, und an den Vorabenden ihrer Feste, wo sich dann alle Zöglinge in der Aula der Anstalt versammelten und gemeinschaftlich die fromme Übung vornahmen. So war es z. B. im Magdalen College zu Oxford nach dem Willen des Gründers, des Bischofs Wayneflete.[8])

Selbst unter den Bestimmungen für die mittelalterlichen Lateinschulen finden sich solche, die neben anderen Schulübungen auch das Singen von marianischen Antiphonen vorschreiben. In der Stiftungsurkunde der Kathedral-Lateinschule zu Wells (England), datiert aus dem Jahre 1235, findet sich z. B. die Vorschrift, daß die Schüler jeden Mittwoch und Freitag morgens, wenn sie zur Schule kommen, eine Antiphon zu Ehren der seligsten Jungfrau

---

[1]) Codex 448 Assisiensis: Antiphona de s. Maria post Completorium semper dicatur nisi in triduo ante Pascha. Vergl. Lemmens, Der heilige Bonaventura, 1909, S. 204.
[2]) Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche, 1817.
[3]) Brown in der Zeitschrift: Modern Philology, April 1906, p. 476.
[4]) Martène, De antiquis Ecclesiae ritibus, Tom. IV p. 110–111.
[5]) Modern Philology, April 1906.
[6]) Hist. of St. Paul's, p. 14, bei Rock, The Church of our Fathers, III, p. 224.
[7]) Ebenda p. 22. [8]) Statutes of Magdalen College, etc., ed. Ward, p. 97.

singen sollen.[1]) Ähnlich war es auch an anderen Orten. Man braucht sich darüber nicht besonders zu verwundern, da in allen Schulen des Mittelalters, höheren wie niederen, der Gesang ein Unterrichtsgegenstand war, auf den man besonderes Gewicht legte, nicht so sehr als Bildungsmittel sondern mit Rücksicht auf den Gottesdienst; denn die Kinder zu befähigen an diesem teilzunehmen, war ein Hauptzweck der mittelalterlichen Schulen.[2]) Um das Jahr 1400 mußten sogar die Kinder in den englischen Dorfschulen das Salve Regina und das Alma Redemptoris Mater nach Text und Melodie auswendig lernen.[3]) Mit welcher Liebe und Begeisterung sie das taten, sehen wir an Geoffrey Chaucers Littel Clergeon.[4]) Wir können es uns nicht versagen, die anmutige Schilderung des ersten großen englischen Dichters aus dem vierzehnten Jahrhundert in der Übersetzung von Hertzberg[5]) ganz wiederzugeben. Sie zeigt uns zugleich, was man damals in Englands Dorfschulen alles lernte.

Und unten am entferntsten Ende stand
Ein kleines Schulhaus, wo sich eine Schar
Von Christenkindern stets zusammenfand.
Sie lernten in der Schule Jahr für Jahr,
Was dort zu lernen Landessitte war,
Singen und lesen; so wie allerwegen
In solchem Alter kleine Kinder pflegen.

Ein Witwensohn war unter ihnen auch,
(Ein Schülerchen[6]) erst sieben Jahre alt)
Der Tag für Tag nach seinem steten Brauch
Zur Schule ging, und wo er die Gestalt
Der Mutter Gottes sah, aufs Knie alsbald
Sich niederließ, Ave Maria sang
Und ruhig dann fortsetzte seinen Gang.

So lernte durch der Mutter Unterricht
Das Söhnlein Christi Mutter zu verehren,
Die Segensreiche; er vergaß es nicht;
Unschuld'ge Kinder lassen leicht sich lehren.
Ich kann dabei mich nicht des Bilds erwehren
Vom heil'gen Nicolas, der auch so jung
Schon Christo brachte seine Huldigung.

Und als das Kind saß auf der Schule Bank,
Aus seinem Büchlein still zu buchstabieren,
Und hörte, wie man Alma Mater[7]) sang –
Die Kinder lernten grad' antiphonieren –
Da hat es, nah und näher rückend, ihren
Textworten und der Weise aufgepaßt,
Bis es den ersten Vers im Kopf gefaßt.

Nicht wußt' er, was bedeute das Latein,
Da er so jung und zart von Alter war,
Doch bat er einstmals die Gesellen sein,
Daß sie des Liedes Sinn ihm machten klar,
Sowie, weshalb es im Gebrauche war;
Bat sie auf bloßen Knien, ihn zu belehren,
Zu übersetzen es und zu erklären.

Und sein Gesell, der älter war als er,
Sagt: Wie ich hörte, ist das Lied ersehn,
Um unsre heil'ge Jungfrau hold und hehr
Zu grüßen und um Hilfe anzuflehn,
Daß sie im Tod uns würd'ge beizustehn.
Mehr kann ich dir nicht von der Sache sagen:
Ich bin in der Grammatik schwach beschlagen.

Und ist dann der Gesang gemacht zum Preis
Der Mutter Gottes, sprach die fromme Seele;
So will ich drauf verwenden allen Fleiß
Vor Weihnacht es zu können ohne Fehle,
Ob man mich auch um meiner Fibel schmähle;
Wenn sie mich dreimal in der Stunde schlagen,
Ich wills der lieben Frau zu Ehren sagen.

Und sein Gesell prägt heimlich ihm zu Haus
Es täglich ein, bis nichts ihm mehr entfallen;
Dann sang er frei und keck das Lied heraus
Von Wort zu Wort mit seinen Noten allen
Zweimal an jedem Tag ließ er's erschallen,
Wenn er zur Schul und wenn zu Haus er ging.
Sein ganzes Herz an Christi Mutter hing.

Wenn, wie gesagt, dann durch die Judenstadt
Der Knabe hin und her nahm seinen Gang,
So ward er nie des muntern Liedes satt:
O Alma Redemptoris war sein Sang.
Die süße Liebe, so sein Herz durchdrang
Für Christi Mutter, daß zu ihr zu flehn
Sein Lied nie abließ, wo er mochte gehn.

---

[1]) Brown in Modern Philology, April 1906, p. 479.
[2]) Lorenz, Volkserziehung und Volksunterricht im späteren Mittelalter, 1887, S. 117.
[3]) Rock, The Church of our Fathers, 1905, III, p. 227.
[4]) Geoffrey Chaucer, The Prioresses Tale in The Canterbury Tales.
[5]) Geoffrey Chaucers Canterbury-Geschichten, übersetzt im Versmaß der Urschrift von Wilhelm Hertzberg, 1866, Vers 13425 bis 13487.
[6]) Das englische Wort clergeon vom lateinischen clericulus verleitete einige zu der Annahme, daß es sich hier um einen Chorknaben handele; doch wird der Ausdruck clericulus häufig zur Bezeichnung eines jungen Schülers gebraucht, z. B. bei Alexander de Villa Dei.
[7]) Im Urtext heißt es: He Alma redemptoris herde singe; daß hier nicht der alte Hymnus (Sequenz) Alma Redemptoris mater, quem de coelis misit pater (Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Band II, S. 200), sondern die marianische Antiphon des römischen Breviers Alma Redemptoris Mater, quae pervia coeli gemeint ist, haben noch in der neuesten Zeit Skeat und Brown dargetan; obwohl Skeat zuerst für den Hymnus eingetreten war, gab er doch später diese Meinung zugunsten der Antiphon auf.

Ein Zeichen für die große Beliebtheit der Antiphon Alma Redemptoris Mater sind auch die Übersetzungen in verschiedene Sprachen. Von ihrem ansprechenden und herrlichen Inhalte angezogen, wollte man sie dem Volke noch zugänglicher machen, und rhythmische Übertragungen im Versmaße des Originals und in den viel gebräuchlicheren Jamben und Trochäen entstanden in großer Zahl. Gute englische Übersetzungen besorgten Caswall, Newman und Wallace. Das schöne Lied des Kardinals Newman beginnt: Kindly Mother of the Redeemer.[1]) Eine alte Übersetzung in niederdeutscher Sprache enthält das 1614 zu Antwerpen gedruckte Gesangbuch: Het Prieel der Gheestelicker Melodiee, in dem Liede: Rijck moeder Gods Marie.[2]) Gegenwärtig aber weisen fast alle katholischen Gesangbücher unter den Liedern zur allerseligsten Jungfrau oder unter den Advents- und Weihnachtsliedern eine Übersetzung des Alma Redemptoris auf.[3])

Wer Verfasser dieser so allgemein beliebten marianischen Antiphon ist, darüber läßt sich heute noch kein abschließendes Urteil abgeben. Bisher galt als solcher fast ausnahmslos der Benediktiner Hermann der Lahme aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen († 1054), bekannt als einer der bedeutendsten Gelehrten und Schriftsteller seiner Zeit, als Verfasser von mathematischen, astronomischen und musikalischen Schriften, als Komponist und Dichter, besonders von Sequenzen. Heute erhebt man jedoch Bedenken gegen die frühere Ansicht. Die jetzige Meinung gibt H. Bihlmeyer[4]) wieder mit folgenden Worten: Neueren historischen und choralistischen Forschungen zufolge muß ihm wahrscheinlich die Urheberschaft des Salve Regina, vielleicht auch die des Alma Redemptoris Mater abgesprochen werden. Wie dem auch sei, jedenfalls ist die Antiphon zur Zeit Hermanns entstanden; die älteste Handschrift, in der sie sich findet, stammt aus dem 12. Jahrhundert.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf den Inhalt der Antiphon, die sich so großer Beliebtheit erfreut. Die Worte sind fast sämtlich den Schriften der heiligen Väter Fulgentius, Epiphanius, Irenäus entnommen. Doch wird das nicht der Hauptgrund für die Beliebtheit sein. Dieser liegt vielmehr darin, daß sie alle Advents- und Weihnachtsgedanken berührt, die uns ja immer wieder so eigenartig anmuten. Mit dem Lob der wunderbaren göttlichen Mutterschaft der reinsten Jungfrau vereinigt sich das inständige Flehen um Kraft und Gnade. Es ist, wie Thalhofer[5]) so schön sagt, eine dringliche Bitte der schwachen (succurre cadenti), sünd- und schuldbewußten (peccatorum) Adamskinder an Maria, die allezeit jungfräuliche, welche auf die Botschaft Gabriels hin durch das erhabenste Wunder (natura mirante) Mutter ihres Schöpfers und Mutter unseres Erlösers und als solche für uns die leicht zugängliche Pforte (pervia) des Himmels und der freundlich leuchtende Stern auf dem stürmischen Meere dieses Erdenlebens geworden ist.

Zum Schlusse möge hier die deutsche Übertragung von L. Dreves Platz finden, der wir unter den anderen den Vorzug geben, einmal weil sie den Hexameter, das Versmaß des Originals, beibehalten hat, dann aber, weil sie die Mitte hält zwischen einer sklavischen und einer allzu freien Übersetzung.

Sie lautet:

Hehre Mutter des Herrn, zugängliche Pforte des Himmels,
Hilf, o Meeresgestirn, hilf deinem gefallenen Volke,
Das sich erhöbe so gern, o hilf ihm, die du geboren,
Wie die Natur mit Staunen gesehen, den, der dich erschaffen!
Die du Jungfrau gewesen und bleibst, aus Gabriels Munde
Nimm jenes „Sei mir gegrüßt" und schenk uns Sündern Erbarmen![6])

[1]) Tracts for the Times, Nr. 75, 1836.
[2]) Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, II, 1883, S. 103.
[3]) Gesangbuch der Diözese Fulda, 1884, Nr. 161: O du des Heils Gebärerin, du offne Himmelspforte. Das eichsfeldische Gesangbuch „Lobet den Herrn" hat Nr. 38 das Lied: Gottesmutter hoch und hehre. Das Trierer Nr. 10, das Paderborner Nr. 57b, das Breslauer Gesangbuch Nr. 96 haben das Lied (aus dem Speyerschen Gesangbuch 1619), Erhabne Mutter unsers Herrn. Chants pieux ou Choix de Cantiques, Liége 1848, Nr. 254: Sainte Vierge Marie Aimable Mère du Sauveur.
[4]) H. Bihlmeyer, O. S. B., im kirchlichen Handlexikon von Buchberger, I, S. 1925.
[5]) Thalhofer, Handbuch der Liturgik, 1890, II, S. 433.
[6]) Dreves, Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern, 1908, S. 79.

Franz Liszt und die Kirchenmusik.

Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage (22. Oktober).

Von Joh. Hatzfeld, Friedrichroda (Thüringen).

III.

Wenn ich nun darangehe, durch ein Mosaik von Briefstellen und Äußerungen Liszts die moderne Seite seines Kirchenmusikideals zu beleuchten, so wüßte ich dem nichts Besseres voranzusetzen, als jenen herrlichen Brief, den Liszt kurz nach Empfang der niederen Weihen[1]) an einen Unbekannten schrieb. Es ist ein Brief, wie ihn ein Mystiker des Mittelalters auch nicht besser hätte schreiben können. Es ist, als wenn Liszt unversehens in sich selbst versänke und in die Tiefen seiner Seele hinableuchtete, als wenn er mit staunender Verwunderung der Größe seines Ideals sich erst bewußt würde und in schwärmerischer Begeisterung sich vor ihm beugte, seines Zuhörers vergessen. Man kann ihn aber auch zugleich die magna charta seiner Berufung nennen, die er mit der Souveränität des Künstlers sich selbst ausstellt. Nicht zuletzt ist er dann für den Menschen Liszt so bezeichnend, daß ich ihn auch in seinem letzten, unser Thema weniger berührenden Teile hierhersetzen möchte:

Rom, den 20. Mai 1865.

„Jawohl, verehrter Herr, es ist schon wahr, ich bin Kleriker geworden — keineswegs aus Weltverachtung und noch weniger aus Gleichgültigkeit gegen die Kunst. Ich weiß, daß ein Künstler auch in der Welt dem Schönen, das in gewissen höheren Regionen mit dem Wahren und Guten eins ist, dienen kann, aber ich glaube auch, daß es unter den zu der oder jener Art von Kunst Berufenen wieder Sonderberufungen (vocations plus prononcées) gibt, die das ganze Denken erfüllen und festlegen. Wer immer die Wohltat, die Gnade und das Glück des Glaubens empfindet, der wird ganz natürlich der religiösen Musik den obersten Platz einräumen. Sie eint und fügt sich ein den erhabensten Verrichtungen, — jenen nämlich, die vermittelst des Gottesdienstes die direkte Verbindung herstellen zwischen Gottheit und Menschheit, zwischen Schöpfer und Geschöpf. Diese höchste Wirkungsfähigkeit übt einen solch großen Anreiz selbst auf jene Künstler aus, die alles Christenglaubens bar sind, daß sie, wie ich bezeugen kann, und nicht etwa von den schlechtesten, es bitter empfinden, sich ein Gebiet, das den Gipfel unserer Kunst bedeutet, verschlossen zu sehen.

„Man kann sagen, daß die Musik von Natur aus religiös ist, so wie die menschliche Seele von Natur aus christlich ist. Und wenn sie sich mit dem Worte vermählt, welch bessern Gebrauch ihrer Kraft könnte sie machen, als den Menschen auf der Töne Fittich zu Gott zu tragen und so der Punkt zu sein, in dem zwei Welten sich treffen, — die des Endlichen und die des Unendlichen? — Ein solches Vorrecht kommt ihr zu, denn sie hat Teil an beiden zugleich. Begrenzt durch die Zeit ist doch ihre Ausdrucksfähigkeit schrankenlos.

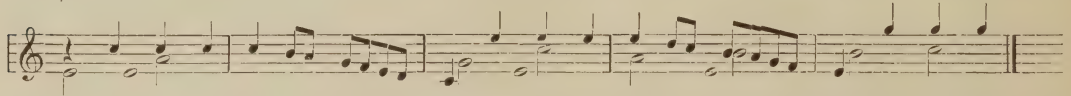
„Das meine aufrichtige Antwort auf Ihre Fragen. Credidi propter quod locutus sum. Was die Motive des Glaubens angeht, so finden Sie die in jedem Katechismus. Ich wünsche lebhaft, als Künstler so gut wie als Musiker, Sie zeigten das Verlangen, die Talente, die Gott Ihnen gegeben hat, zu seinem Dienste und zur Ehre seiner Kirche zu gebrauchen. Ohne auch nur im entferntesten das Gute zu verkennen, das geschieht, wenn man schöne und edle Werke der verschiedensten Art produziert, glaube ich doch den guten Rat, den Sie von mir wünschen, auch wirklich zu geben, wenn ich Ihnen sage, welch große Freude es mir machen würde, könnte ich sehen, daß Sie unter denen ihren Platz einnähmen, die die religiöse Musik wieder zu Ehren gebracht haben.“[2])

Hätte Liszt nichts weiter über Kirchenmusik geschrieben, als diese Worte, sie allein bewiesen zur Genüge, daß er Kirchenmusik schreiben durfte, weil er sich in der Verfassung befand, die ein Kirchenmusiker haben sollte. Leider gibt es ja auch — Kirchenhandwerker, und, was noch schlimmer ist, ihre Kirchlichkeit (quoad musicam selbstverständlich) wird in

[1]) Er empfing sie am 25. April 1865 aus der Hand des Kardinals Hohenlohe.
[2]) Liszts Briefe, Bd. VIII, S. 170.

den weitesten Kreisen ebensowenig angezweifelt, als ihre Kunstlosigkeit notorisch ist. Für eine Äußerung Liszts im obigen Briefe ist eine Mitteilung interessant, die er über Auber, den, man muß schon sagen genialen Komponisten komischer Opern, zu berichten weiß. Danach übten auch auf Auber gerade „die himmlischen Regionen eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus und es verging keine Woche, wo nicht der Autor der „Stummen" sich zu einem neuen Tantum ergo oder einem Lauda Sion hätte inspirieren lassen." [1])

Bei seinem hohen Begriffe von Kirchenmusik konnte Liszt natürlich der dermalige Stil nicht genügen. Anläßlich der Aufführung eines Oratoriums des bekannten Kühmstedt spottet er über den alten, trödelhaften Kontrapunkt, die „alte, ungesalzene, ungepfefferte Wurst von:



..... etc. pantoufle" und meint: „Obgleich dieser Stil in der kirchlichen Musik sehr im Schwange ist, denke ich in meiner Messe mich ohne ihn zu behelfen." (An A. Rubinstein 3. April 55.) Seine Musik sollte „von reinstem musikalischen Wasser sein (nicht im Sinne des üblichen Gewäsches, sondern, dem Diamant vergleichbar, ohne Straß) und glaubensdurchdrungenen katholischen Wein bewähren". [2]) Das, was ihm vorschwebte, schien ihm am besten ausgesprochen zu haben Graf Laurencin in einem Passus seiner „Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen", den er beifällig zitiert:

„Derjenige Kirchenkomponist, der, mitten in den Weltstrom hineingedrängt, und seiner einzelnen Wellen nicht mehr entäußern könnend, sie nur zur Ehre und zum Lobe desjenigen ausbeutet, dem Ehre und Lob in der Höhe und auf der Erden sein und bleiben möge: derjenige Kirchenkomponist, der mit gereiftem Selbsterkennen die durch das tonweltgeschichtliche Leben und durch dessen organische Entwicklung herausgebildeten Kunstmittel nur zu dem Ende benützt, um selbst aus ihnen den ewig einen und reinen Geist einfach schöner und wahrer, herz- und seelenerhebender geistlicher Musik herzustellen, der also, auf den Stützen des alten Musikbundes ruhend, nur dahin strebt, die Ergebnisse und Errungenschaften des neuen zur verklärten Wiederbelebung des erstgenannten zu formen und zu gestalten: der allein wird sich dem gegenwärtigen Tonbewußtsein gegenüber als das einziggültige, nachahmungswürdige Urbild darstellen." [3])

Seine Graner Messe sollte denn auch durchaus nicht „in dem täglichen, althergebrachten Stile komponiert sein". [4]) In seinem Sinne hat „die Kunst nur dann eine Berechtigung in der Kirche, wenn sie das Gebet in seiner vollsten Demut, Andacht und Inbrunst in sich aufnimmt und durch ihre Geisteskörperlichkeit verklärt und verherrlicht." [5])

Diesem Ziele glaubte er in der Graner Festmesse nahe gekommen zu sein und schrieb darum mit bescheidenem Künstlerstolz:

„Was meine Messe angeht, so erfordert sie ein Maß von Frömmigkeit und von Glauben, das dem gewohnten musikalischen Betriebe fremd ist. Ich fürchte, daß sie ohne mein Dabeisein etwas daneben gerät. Bei allem, was ich komponiere, habe ich immer irgend etwas ganz Neues zu sagen. Es ist also von wesentlicher Bedeutung, daß man sich in mein Denken und Fühlen hineinversetze, damit man nicht durch eine verfehlte Aufführung von ihnen abweiche. . . . Ich brauche Menschen und Künstler — mit Handlangerarbeit ist mir nicht gedient und ebensowenig ist mir gedient mit dem Mechanismus einer sog. braven Aufführung. Der Geist muß über den Tonwogen schweben wie über den Wassern der Schöpfung." [6]) Das Wort, das er an Wagner schrieb, daß er diese Messe mehr gebetet als komponiert habe, ist bekannt. „Darum," so sagt er an anderer Stelle mit feiner Ironie, „handelt sich's dabei (bei der Aufführung nämlich) auch um einige, sonst nicht übliche Bagatellen, wie Akzent, Andacht, Geist ꝛc." [7])

„Vor allem bedarf es gänzlicher Sicherheit der Intonation — und dann über alles religiöses Vertiefen, Versenken, Aufgehen, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen —

[1]) Liszts Briefe, Bd. V, S. 4. [2]) Briefe an B. Augusz, S. 77. [3]) Ebenda S. 77 f.
[4]) Ebenda S. 59. [5]) An Kardinal Szytowsky, s. Briefe an Augusz S. 57.
[6]) Briefe, Bd. IV, S. 235. [7]) Briefe, Bd. I, S. 204.

mit einem Worte katholische Andacht und Begeisterung. Das Credo muß felsenfest wie das Dogma erklingen, das Sanctus geheimnisvoll und wonnig schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere nobis im Gloria) sanft und tief elegisch akzentuiert werden, mit dem innigsten Mitgefühl der Passion Christi; und das Dona nobis pacem ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben wie duftender Weihrauch. Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton." [1]) Wenn Liszt an eine kirchliche Komposition ging, so tat er das nicht etwa „wie man ein Meßgewand statt eines Paletot anzieht, sondern aus wahrhaft inbrünstigem Herzensglauben, so wie er ihn seit seiner Kindheit empfand. Genitum non factum." [2]) Wenn er nun auch eines Tages feststellen zu müssen glaubte, daß der Erfolg seiner Kirchenmusik der sei, daß sie „den Geistlichen nicht gefalle und den Ohren der Weltleute fremdartig erscheine", [3]) so beweisen doch zahlreiche andere Stellen seiner Briefe, daß seine Musik gerade den Erfolg hatte, den er von ihr erhoffte. So teilt er der Fürstin Wittgenstein mit, daß ihm jemand gesagt habe: „Das ist wohl ganz neue Musik, aber zum Niederknien," und ganz glücklich darüber meint er, nun könne er sich „mit vollen Segeln den schwellenden süßen Wogen überlassen, die ihn wohl noch weit tragen würden". [4])

Über die Wirkung seiner Krönungsmesse konnte er an dieselbe wie folgt berichten:

„Der musikalische Erfolg meiner Messe war ein durchschlagender. Sie hat alle Welt überrascht durch ihre Kürze, Einfachheit und — wenn ich so sagen darf — durch ihren Charakter. Ein Kritiker von Ruf, Schelle aus Wien, der eigens gekommen war, sie zu hören, sagte mir gestern wörtlich: ‚Ich war der festen Überzeugung, daß wir mit der Kirchenmusik am Ende angekommen seien und daß es nicht mehr möglich sei, Neues zu schaffen, das zugleich gut, oder Gutes, das auch neu sei auf diesem Gebiete. Aber Ihr Werk, oder vielmehr Ihr Meisterwerk, denn ein solches ist es, belehrt mich durchaus eines andern.'" [5])

Beifällig zitiert er aus einem ihm überreichten Briefe:

„Ich weiß nicht, ob Liszt in Wien sein Publikum gefunden hat — aber er hat nach meinem Dafürhalten seinen höchsten und vollendetsten Ausdruck für kirchliche Musik gefunden, den er nicht mehr überbieten kann; deren ganzen Reichtum an Formen und Übersinnlichkeit er erschöpft, ohne sich doch selbst je ganz auszugeben. Wie in seinem Spiele, so gibt er auch in seinen Werken ganz sich selbst. Und was das Magische seines einzigartigen Spieles ausmacht, das Faszinierende, der Zauber seiner komplizierten Natur, das grade ist's, was den und jenen Hörer überwältigt, wenn sie seine religiösen Kompositionen hören. Sie finden da zu viel mystische Frömmigkeit, zu viel Versunkenheit, zu viel Kniebeugungen, wenn ich so sagen soll — und fühlen sich gleichermaßen wieder chokiert durch theatralischen Pomp. . . . Aber wir wissen, warum wir ihn begreifen. Es gibt ihrer wenige, die das Zeug dazu haben, sich hineinzufühlen in eine Seele, die zu Gott aufschwebt, die da ruft und weint, die das Himmelreich, einem Paskal gleich, mit Gewalt an sich reißen will. Und das ist es, was ich an der Musik Liszts bewundere — das ist menschlich zu allen Zeiten, ein Stück von unserm Selbst, jenseits von allem, was man Stil nennt." [6])

Besonderes Gewicht legt Liszt mehrfach darauf, zu konstatieren, daß bei Aufführung seiner Werke Tränen geflossen, daß man gerührt, erschüttert gewesen sei.

Bezüglich der Ausdehnung der kirchlichen Werke war er der Meinung, daß sie möglichst gedrängt zu halten seien. „Ich bin im voraus bei meiner Arbeit besonders darauf bedacht gewesen, die Aufführung der Messe nicht in die Länge zu ziehen und die Textwiederholungen (mit Ausnahme des Kyrie und Benedictus, wo es nicht anders möglich) prinzipiell zu vermeiden, so daß die Dauer des Werkes eine sehr mäßige geworden ist und sich bei weitem geringer herausstellt, als die z. B. der Messen von Bach, Beethoven und Cherubini. Gleichzeitig ging mein Bestreben dahin, den Stil dieser Komposition nach bestem Können und Wollen möglichst würdig und einfach zu halten, wie es bei einer solchen Solennität erforderlich." [7])

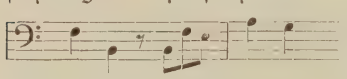
[1]) An J. Herbeck, Briefe, Bd. I, S. 261. [2]) Briefe, Bd. I, S. 241. [3]) Briefe, Bd. VI, S. 250.
[4]) Briefe, Bd. IV, S. 325. [5]) Briefe, Bd. VI, S. 130. [6]) Briefe, Bd. VI, S. 130.
[7]) Briefe an B. Augusz, S. 56 f.

Über die äußeren Mittel:

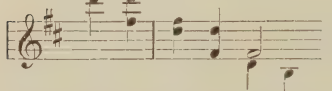
„Ich bin besorgt gewesen (es betrifft die Krönungsmesse d. V.), die Ausführung unter allen Umständlichkeiten (!) äußerst leicht und flüssig zu machen, die Singstimmen bewegen sich in den bequemsten Registern, die Instrumente in behaglichsten Begleitungen; ich versagte mir Enharmonien um Disharmonien vorzubeugen, beschränkte mich auf die angewohnten Mittel, bin ferne jedwedem anstößigen Instrument, weder Schlagtöpfe noch Baßklarinette, noch andere Neuerungen, ja selbst Harfe durften sich beimischen. Kurz gesagt, die Messe ist dermaßen eingerichtet, daß sie à vista passabel gesungen und gespielt werden kann, außerdem, sollte etwa der Dirigent nur zwei Hörner billigen, nun gut, man streiche einfach die zwei übrigen überzähligen und wenn beliebig, streiche man gleichfalls Posaunen, Orgel und Pauken, der Kern des Werkes liegt in seiner Empfindung, dadurch soll es wirken.“ [1]) Überhaupt besaß Liszt, wie er selbst gegen Singer sagte, „in Strichangelegenheiten eine Virtuosität, worin ihm nicht leicht jemand gleichkommen dürfte.“ [2]) Immer wieder betont er, daß der Kern der Sache im Innern geborgen sei und nicht im äußern Effekte gesucht werden solle:

„Daß meine Antiphon Cantantibus organis nur sehr mäßigen Effekt machte, überrascht mich durchaus nicht. Das Publikum wünscht Zerstreuung — und es kommt ihm sehr wenig darauf an, auf wessen Kosten es sich lustig macht. Ich bescheide mich gern, wenn ich da, was meine religiösen Kompositionen angeht, das Nachsehen habe. Sie sind unbedeutend, gewiß, vielleicht sogar fehlerhaft — aber Gott sei Dank nicht von gemeinem Geschmack! Fern sei es mir, St. Cäcilia zuzumuten, zu brillieren, zu trillern, zu girren und zu kreischen. Man kann es sich auch versagen, über das Versett Fiat cor meum zu fugieren — wenn einem der allereinfachste Ausdruck grade da am angebrachtesten erscheint.“ [3])

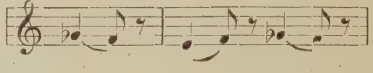
Wenn man nun aber aus diesen Äußerungen schließen wollte, Liszt sei für den äußern Effekt seiner Werke gleichgültig gewesen, so ginge man gründlich in die Irre. Vielmehr hielt er's da auch mit dem Worte Franz Witts: „Nehmt, was ihr wollt, drei oder sechs Posaunen, wenn's nur hilft, wenn nur die Majestät Gottes und die Pracht der kirchlichen Liturgie zum rechten Ausdrucke kommt.“ Aus einem Briefe an Verleger Haslinger ist zu ersehen, wie er bestrebt war, auch vollendeten Kompositionen immer wieder neue Lichter aufzusetzen. „Im Credo (der Graner Messe d. V.) ist eine festere, nachhaltendere Durchführung des Hauptthemas



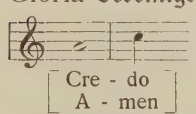
in die Instrumentierung hineingearbeitet worden, welche auch deutlich herauskommen muß! und mit dem immer tieferen Versenken in die religiöse Begeisterung kamen mir noch manche mystische Zieraten bei — wie z. B. die Geigenfiguration



2c. bei den Worten descendit de coelis; — die klagevollen Hörner



(sub Pontio Pilato) im Credo — die verklärende Harfenbegleitung „pleni sunt coeli et terra“ im Sanctus und am Schluß des Benedictus 2c. Endlich habe ich noch das Hauptmotiv des Credo am Schluß des Dona nobis pacem mit den beiden des Kyrie und des Gloria vereinigt und das Werk schließt jetzt mit



um anzudeuten, daß die Stärkung des Glaubens, ‚welcher die Berge bewegt!‘ der Segen des von Gott erhörten Gebetes ist!“ [4]) —

Wie wäre es da anders möglich, als daß ein Künstler wie Liszt, der alle wirksamen Mittel in den Bereich seiner künstlerischen Absichten zog, nicht auch für die Frauenstimme in der Kirchenmusik eine Lanze eingelegt hätte? Es wird gerade in unsern Tagen interessieren, was er darüber zu sagen hat. Er spricht sich darüber in einem Brief an Rossini wie folgt aus:

„Sicherlich, der Grund, weshalb Sie für die Beiziehung der Frauenstimmen zu den großen kirchenmusikalischen Aufführungen sind, ist ein edler, schöner, der Billigkeit entsprechender

[1]) Briefe an B. Augusz, S. 128 f. [2]) Briefe, Bd. I, S. 231. [3]) Briefe, Bd. VII, S. 290.
[4]) Briefe, Bd. VIII, S. 131 f.

und von durchschlagender Beweiskraft für jeden, der ihn hört, sei er auch noch so unmusikalisch. Und die Argumente, womit Sie ihn stützen in Ihrem Briefe an den Heiligen Vater sind stark und treffend; zum Überfluß macht sie die Autorität Ihres berühmten Namens (Liszt hielt im Gegensatze zu Wagner sehr viel von Rossini) so beweiskräftig als möglich. Vom künstlerischen Gesichtspunkte aus ist es klar, daß die Musik leidet, kränkelt, dahinsiecht, wenn sie der Frauenstimmen beraubt ist. Die farblosen Stimmen[1]) zu ersetzen oder ganz auf sie verzichten bei gewissen für den Gottesdienst bestimmten Kompositionen führt zu eben so verdrießlichen als offenbaren Übelständen.

„Andererseits, wenn wir die Frage einmal rein vom Gesichtspunkte des religiösen Empfindens betrachten wollen, ist es nicht einleuchtend, daß die Frauen, die doch dem Gottesdienste noch eifriger beiwohnen als die Männer und infolgedessen viel reicheren Anteil haben an den Gnaden der Sakramente, die doch in und vor der Kirche kollektieren, die an den Krankenbetten wachen und beten, die die Leidenden besorgen in den Hospitälern so gut als auf dem Schlachtfelde, die sich mit so unermüdlichem Eifer, mit so bewunderungswürdiger Aufopferung so vielen Werken der Charitas und der Erbauung hingeben, — ich sage noch einmal, ist es nicht einleuchtend, daß die Frauen eigentlich noch mehr als wir berufen seien zum Aufschwung ihres Gemütes nach oben, zum gesungenen Gebet, und daß es extremer Rigorismus wäre, durch ihre Ausschließung die kirchliche Musik seines bewegendsten und rührendsten Klanges zu berauben? Zudem gibt es darüber keine absolute und übereinstimmende Regel. In den deutschen, ungarischen, holländischen Kirchen hält man nicht an der wortwörtlichen Auslegung des paulinischen Satzes Mulieres taceant in ecclesia fest, und man fährt fort, die Frauenstimmen zusammen mit den Männerstimmen das Lob Gottes singen zu lassen.

„Doch vielleicht habe ich darüber schon zu viel gesagt und hätte besser getan, für meinen Teil das eben zitierte Wort St. Pauli auf mich anzuwenden — indem ich schwieg.

„Obgleich es sich in dieser Frage nicht um Sachen des Glaubens handelt, sondern nur um die Disziplin, so verstehen Sie doch, verehrter Meister, daß mir da eine besondere Reserve auferlegt ist. Aus innerster Überzeugung der katholischen Kirche angehörend, muß ich mich auch durchaus in aller Demut und Unterwürfigkeit der Entscheidung der Autorität fügen, der Christus die Gewalt gegeben hat, alle Völker zu lehren.

„Gleichwohl müßte ich mich nicht allzusehr tadeln, da ich Musiker bin und als solcher aufs innigste die Verbesserung der kirchlichen Musik wünsche, folglich auch Anteil habe an dem Gelöbnis, das Sie in Ihrem Briefe an den Heiligen Vater niedergelegt haben."

Wenn Liszt für die Kirche schrieb, dann wollte er auch wirklich und wahrhaftig Kirchenmusiker sein, d. h. der Text war dann für ihn nicht ein Vorwand zu musizieren, er schaute ihn nicht an unter dem Gesichtspunkte der durch ihn sich bietenden Effektmöglichkeiten; was er einzig wollte, war, dem Texte das Gewand geben, dessen er nach seiner innern Bedeutung — nicht nach dem äußern Wortlaut —, nach seiner Stellung im Gottesdienste und nach den Intentionen der Kirche bedurfte. Und wie sehr er da oft mit künstlerischer Intuition die Intentionen der Kirche gleichsam erfühlte, dafür bietet sich ein lehrreicher Vergleich, wenn man Berlioz' Auffassung des Requiemtextes neben diejenige Franz Liszts hält, der doch sonst in vielen Punkten nicht geringe innere Verwandtschaft mit dem französischen Meister aufweist. „Gestern," sagt Liszt, „hörte ich das Requiem von Berlioz, ein ungeheures aber erhabenes Werk, jedoch an vielen Stellen durchaus verschieden den Gefühlen, die der Text des Requiems in mir erweckt."[2]) Das Verdische Requiem entlockt ihm sogar eine seiner gefürchteten spöttischen Bemerkungen. Wie er sich eine Vertonung der Totenmesse dachte, ist aus einer Auslassung über sein Requiem für Orgel allein zu ersehen (die Motive derselben sind dem Requiem für Männerstimmen entnommen). „In dem ganzen Werke,"[3]) schreibt der Meister an die Fürstin Wittgenstein, „das ich zu Sta Francesca Romana schrieb, versuchte ich, der Erscheinung (sentiment) des Todes den Charakter süßer christlicher Hoffnung aufzuprägen. Soviel ich weiß, hat man das bisher nur bei zwei oder drei Strophen des Textes — wie z. B. Recordare pie Jesu oder Voca me — versucht. Überhaupt tauchen die Komponisten, die großen wie die kleinen,

[1]) „Voix blanches". [2]) Briefe, Bd. VI, S. 345.
[3]) Das Sanctus daraus wurde zum ersten Male, wie Liszt erzählt, bei der Trauerfeier für Overbeck in der Kirche der Anima unter Haberls Leitung gespielt.

das Requiem in Grau, in ein ganz unbarmherziges Grau. Ich habe – und zwar von Anfang an – eine andere Beleuchtung gefunden, die selbst unter den Schrecken des Dies irae ihren verklärenden Schein wirft, vorzüglich aber in der Strophe recordare und dann bei meinem besonderen Liebling:

Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti
Mihi autem (sic!) spem dedisti.

Und so von Anfang bis zu Ende!"[1])

Wer je das Choralrequiem in seiner unsagbar mütterlich-tröstenden Ruhe und seiner sanften Nötigung, aufwärts zu blicken, ein einziges Mal nur an sich erleben durfte, hat damit zugleich den Beweis für die Richtigkeit der Auffassung Liszts, der sich in Worten nicht führen läßt, mit den viel feineren Organen des Fühlens begriffen; er wird Liszt verstehen, weil er die Kirche verstand.

Vielleicht ist der geneigte Leser, der mir, oder vielmehr Franz Liszt bis hierher gefolgt ist, mehr als einmal versucht gewesen auszurufen: „Aber, das ist ja der Cäcilianismus in seiner reinsten, schlackenlosesten Prägung!" Nun, auch ich bin der Ansicht und auch Liszt selber war es; sagt er doch – wenn wir aus allzugroßer Vorsicht von seinen Briefen an Fr. Witt absehen wollen – in einem Briefe an die Fürstin Wittgenstein, daß er sich der „cäcilianischen Richtung Witts willig anschließe, anspruchslos, doch ohne Übertreibung,"[2]) wobei die kleine Einschränkung einem jeden, der über gewisse Begleiterscheinungen der Reform geschichtlich orientiert ist, begreiflich, ja notwendig erscheint. Ja, Liszt war Cäcilianer, er war es auch in dem Sinne, daß er immer und überall seine Person der Sache unterordnete – ganz nach dem Beispiel des Erzcäcilianers Franz Witt. Wir hatten schon gesagt, daß sein Aufenthalt in Rom nicht die gewünschte Bedeutung erhielt.[3]) Das war zumal für die Fürstin, die von großen Ehren, von der Kardinalswürde und dergl. träumte, eine große Enttäuschung. Und als sie dieser Enttäuschung einmal Ausdruck gab, erwiderte ihr Franz Liszt:

„Niemals habe ich irgend einen Titel oder eine Stellung in Rom erwartet oder gewünscht. Hätte der Heilige Vater mich der sixtinischen Kapelle vorgesetzt, ich würde in dankbarer Verehrung seiner Güte im Gehorsam angenommen haben – geleitet von dem vielleicht irrigen Gedanken, der religiösen Kunst einige Dienste tuen zu können, jedoch ohne irgend welche Illusionen bezüglich der Schwierigkeit und der Langwierigkeit einer solchen Aufgabe. Daß es nicht so gekommen ist, bedeutet mir nicht im geringsten ein Kreuz, – es erleichtert vielmehr das, welches ich trage. Infolgedessen habe ich, was diesen Punkt betrifft, keine Entsagung zu üben und da mein inneres Gleichgewicht seit langem schon unverrückbar hergestellt ist, so kann ich mir die Mühe sparen, etwas zu suchen, was ich schon besitze. . . . Noch einmal, ich habe mich über Rom nicht zu beklagen, wohl aber muß ich die Gewogenheit und das Wohlwollen lobend hervorheben, das mehrere Persönlichkeiten mir dort erwiesen haben und noch fortgesetzt beweisen. . . . Also, wie immer, ich sage die Wahrheit, und wenn's in der Beichte wäre, ich könnte nicht anders sprechen."[4]) Damit erhält das Bild des Kirchenmusikers Liszt auch noch den Zug, den man einzig noch wünschen konnte.

Es ist nicht meine Absicht, in eine Untersuchung darüber einzutreten, inwieweit es Franz Liszt gelungen ist, durch eigene Produktionen seinen kirchenmusikalischen Ideen Gestalt und Wirklichkeit zu geben; doch glaube ich, daß P. Gregor Molitor, der in Nr. 10 des „Kath. Kirchensänger" des laufenden Jahrganges mit feinem ästhetisch-liturgischen Empfinden die Umgebung zeichnet, in welche Liszts Stil der großen Mittel und breiten Flächen hineinpaßt, der Würde des Gottesdienstes wie auch der Künstlerehre Liszts zu gleichen

[1]) Briefe, Bd. VII, S. 382 f. [2]) Briefe, Bd. VII, S. 279.

[3]) Julius Kapp in seiner nicht genug zu empfehlenden Liszbiographie meint, der Papst habe es nicht gewagt, gegen den Willen der Kardinäle eine Reform durchzusetzen. Es mag das bis zu einem gewissen Grade richtig sein. Wenn er dann aber meint, Liszt wäre von dem Tage ab, wo die Reform durchgesetzt worden wäre, in Rom seines Lebens nicht mehr sicher gewesen, so möchte ich glauben, daß er hier das Opfer eines heimtückischen Anfalls von Atavismus wurde, der ihn für einen Augenblick in jene Art von Moritatenhistorik verfallen ließ, die heutzutage mauvais genre ist und die man in einem Buche von der Noblesse des Kappschen doppelt bedauern muß. Indessen aliquando dormitat Homerus.

[4]) Briefe, Bd. VII, S. 73 f.

Maßen gerecht geworden ist. Es möchte schwer halten, Klareres und Zutreffenderes in dieser Frage vorzubringen, so daß man wohl hoffen darf, es werde dies das allgemein anerkannte Schlußfazit eines jahrzehntelangen Hin und Her von pro und contra werden. Daß bisher die Meinungen geteilt waren, macht uns keine Schande, denn es ist keinem Kirchenmusiker eingefallen, eine Unfehlbarkeit zu beanspruchen. Die Kirche selbst gibt in Sachen der Musica sacra immer nur die obersten Prinzipien und überläßt es den ausübenden Kräften, die gegebenen Maßstäbe anzulegen. Diese aber sind eben Menschen und können geradeso irren, wie auch die profanen Kritiker sich bezüglich der profanen Werke F. Liszts tatsächlich geirrt haben. Auch da revidiert heute manch einer im stillen Kämmerlein seine Ansicht, die er vor Zeiten so laut und selbstsicher zu Markte trug. Es ist eben ein Zeichen für die Größe Liszts, daß er mißverstanden wurde. Nicht die mindeste Schuld trug daran der Zeitungsschmock allergewöhnlichster Sorte, der sich mit der Persönlichkeit Liszts, mit seinem Wollen und seinen Absichten in einer Weise befaßte, daß dadurch beim Publikum jenem inneren Wohlwollen, das zum Verständnisse kunstgeschaffener Werke unbedingtes Erfordernis ist, eine allzu starke Dosis jener proletarierhaften Kasperlstimmung beigemischt wurde, die alles und jedes und gerade das Höchste am liebsten, rein unter dem Gesichtspunkt der „Hetz" und der „Gaudi" ins Auge faßt.

Angesichts dieser Erwägung begreift man erst ganz die heimliche Tragik des stolzresignierten Wortes: „Ich kann warten." Ja, er konnte warten, das haben wir ja gesehen. Aber was das bedeutet für einen Mann wie Liszt, der an Idealismus und künstlerischer Nächstenliebe seines Gleichen suchte, den es drängte, nicht nur als reproduzierender, sondern mehr noch als produzierender Künstler eine hohe soziale und religiöse Mission zu erfüllen! — — Mehr als irgend ein anderer im Reiche der Kunst durfte er mit Konrad dem slavischen Poeten von sich sagen:[1])

„Ich leide für Millionen; denn Millionen sind in mir lebendig — ihre Vergangenheit ist meines Daseins Geschichte — ihre Zukunft ist meine Lebensaufgabe. Ihr Herzklopfen hallt wider in meiner Brust und in meinen Augen brennen ihre Tränen; ihre Fesseln lasten auf meinen Gliedern, um meine Stirne strahlt ihr Ruhm und meine Seele öffnet sich weit, um all ihr Glück zu empfinden; meine Wangen erröten über die Demütigungen des Geringsten unter ihnen, seine Schmerzen wühlen in meinen Eingeweiden und das Frohlocken seines Sieges ist das hohe Lied meiner Seligkeit!! . . ."

Ja, so einer war Franz Liszt.

Zur planmäßigen Pflege des kirchlichen Volksgesanges.

Von Dr. G. Rensing, Königl. Kreisschulinspektor zu Essen (Ruhr).

Das deutsche Kirchenlied verdient wegen seiner hohen Bedeutung für das religiös-sittliche Leben des Volkes seitens der Schule und der Kirche die sorgfältigste Pflege. Nach meinen Erfahrungen, die sich hauptsächlich auf Diözesen Rheinlands und Westfalens beziehen, ist dieselbe an vielen Orten vor allem nicht planmäßig genug und entbehrt daher des wünschenswerten Erfolges. Um in meinem Wirkungskreise den kirchlichen Volksgesang zu heben, gab ich vor einiger Zeit eine kurze Anleitung heraus (Verlag Fredebeul & Koenen, Essen, Preis 10 ₰), die einen geeigneten Pensenverteilungsplan sowie eine methodische Anweisung umfaßt. Da diese die Zustimmung der übrigen Herren Kreisschulinspektoren sowohl als der zuständigen Herren Pfarrer in den Kreisen Essen Stadt und Land gefunden hat, so wird nunmehr auf dem Gebiete des kirchlichen Volksgesanges in den annähernd 1200 Klassen der katholischen Volksschulen dieses ganzen Bezirkes einheitlich gearbeitet. Wie diese Wirksamkeit sich gestaltet, mögen die folgenden Leitsätze andeuten:[2])

I. Auswahl und Verteilung.

1. Die Auswahl der Lieder muß an der Hand des Diözesan-Gesangbuches unter Berücksichtigung der verschiedenen Festzeiten und Festtage geschehen. In der rechten Beschrän-

[1]) Bei F. Liszt Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 211 f.

[2]) Anmerkung der Redaktion: Das praktische Vorgehen des geistl. Herrn Kreisschulinspektors Dr. Rensing wurde auf der diesjährigen Generalversammlung des Cäcilienvereins für die Erzdiözese Köln von Herrn Kardinal Fischer als vorbildlich und mustergültig bezeichnet.

kung zeigt sich auch hier der Meister. Nicht selten hat die verwerfliche Gepflogenheit, von den meisten Liedern nur die erste Strophe singen zu lassen, die Auswahl einer übergroßen Anzahl Lieder zur Folge.

2. Die Verteilung der ausgewählten Lieder auf die einzelnen Klassen erfolgt, soweit es das praktische Bedürfnis erlaubt, nach Maßgabe der textlichen und melodischen Schwierigkeiten.[1])

II. Erklärung des Textes.

1. Die Behandlung des Wortlautes in der Schule ist hauptsächlich Aufgabe des Religionsunterrichtes (Perikopenstunde). Nur ausnahmsweise wird die Erklärung mit der Einübung der Melodie verbunden. Ob und in welchem Umfange eine erläuternde Besprechung nötig ist, damit der Gesang nicht ein bloßes Lippenwerk bedeutet, richtet sich nach Inhalt und Form des Liedes und dem geistigen Standpunkte der Klasse. Die Vorbereitung soll die Kinder auf prägnante Weise in den Kreis der Gesinnungen und Empfindungen hineinversetzen, in welchem sich der Inhalt des Liedes bewegt. Die auf ein weises Maß beschränkten Wort- und Sacherklärungen müssen kurz und treffend sein.

2. Die Erklärung erstreckt sich in der Regel auf das ganze Lied. Auswendig gelernt werden auf der Unterstufe nur eine, auf der Mittel- und Oberstufe einige, durchgehends drei Strophen.

3. Die Seelsorger mögen auch die Erwachsenen durch Katechese, Predigt, Vorträge in Kongregationen und anderen Vereinen in das Verständnis der Lieder einführen.

III. Einübung der Melodie.

1. Die Kirchenlieder sind grundsätzlich als Volksgesang nur einstimmig auszuführen.

2. Für die Einübung ist die durch das vorgeschriebene Gesangbuch gegebene Melodie nebst Rhythmus und Atemführung maßgebend.

3. Die Einübung der Melodie hat in der Regel auf dem Wege der Veranschaulichung durch Noten zu erfolgen.

4. Der Vortrag sei einfach und natürlich, aber würdig. Das Wort des Sängervaters Weber: „Das Geschrei muß aus den Schulen heraus, erst dann kann der Gesang einkehren", gilt auch heute noch für viele Schulen und Kirchen. Unerläßliche Vorbedingungen eines guten Gesanges sind ferner Reinheit des Tones, klare, wohlklingende Vokal- und deutliche Konsonantenbildung, naturgemäße Silbenbetonung und wohlüberlegtes Atmen (kein Absetzen innerhalb eines Wortes, nicht sinnwidriges Auseinanderreißen des Wortlautes). Das Tempo entspreche dem Inhalte des Liedes und dem Charakter der Melodie (weder schleppen noch eilen).

5. Die eingeübten Lieder müssen in der Schule reichliche Verwertung finden. An manchen Tagen ist der Unterricht mit einem Kirchenliede zu beginnen oder zu schließen.[2]) („Zweimal betet, wer gut singt.") Auch bietet sich im Unterrichte selbst zwecks Belebung und Vertiefung der gemütsbildenden Momente nicht selten willkommene Gelegenheit, bald das eine, bald das andere Kirchenlied ganz oder zum Teil zu wiederholen.

6. Zur Erzielung einer einheitlichen und schönen Vortragsweise erscheint es zweckmäßig, die in Betracht kommenden Schulklassen[3]) unter Zuziehung des Organisten mehrmals im Jahre, etwa vor dem Advent, dem Weihnachtsfeste, der Fastenzeit, dem Osterfeste, vor Beginn und während des Pfingstkreises zu einer gemeinsamen Gesangübung in der Kirche zu vereinigen. (Für die katholischen Volksschulen des Stadt- und Landkreises Essen durch die zuständigen Kreisschulinspektionen vorgeschrieben; eine Gesangstunde in der Schule kommt dafür in Wegfall.)

7. Auch dürfte es sich empfehlen, hin und wieder im Anschluß an den sonntägigen Gottesdienst unter Beteiligung des Kirchenchores und sonstiger Vereine in der Kirche eine „Gemeindeprobe" abzuhalten.

---

[1]) Nach diesen Gesichtspunkten wurde ein Verteilungsplan aufgestellt.

[2]) Es empfiehlt sich für die einzelnen Schulklassen einen Gebetsplan aufzustellen, in welchem auch das Kirchenlied gebührende Berücksichtigung findet.

[3]) Es ist darauf zu achten, daß die Kinder der unteren Jahrgänge während des Gottesdienstes nur diejenigen Lieder mitsingen, welche mit ihnen in der Schule eingeübt worden sind. Auch sollten nur diejenigen der Erwachsenen sich am Gesang beteiligen, die wirklich singen können.

IV. Orgelbegleitung.

1. Die Benützung einer guten „Orgelbegleitung" ist für den weniger geübten Organisten durchaus notwendig, aber auch für den gewandten, harmoniekundigen Spieler zu empfehlen, wenngleich letzterem größere Freiheit gewährt werden soll.

2. Der Organist darf sich nicht mit dem bloßen Abspielen der Noten begnügen, sondern muß auch mit ganzer Seele am Gesang teilnehmen, um sich mit der Orgel ihm schön anzuschließen und ihn zu leiten. Er vermeide während des Gottesdienstes jede Störung beim Unreinsingen oder Schleppen.

3. Bei der Registrierung muß außer der Größe der Kirche die Menge und Art der singenden Stimmen wie auch der Inhalt der Lieder berücksichtigt werden. Die Orgel soll den Gesang tragen, nicht übertönen. Zu starke Registrierung betäubt das Ohr, verleitet zum Schreien und Unreinsingen.

4. Vor-, Zwischen- und Nachspiel sollen in Tonart, Taktart und Bewegung dem Liede entsprechen und ihre Themen der Liedmelodie entnehmen.

Der nach den unter I angegebenen Gesichtspunkten aufgestellte Verteilungsplan bestimmt für das erste Schuljahr die Lieder: Zu Bethlehem geboren (im Dezember) und Christi Mutter stand mit Schmerzen (im Februar); für das zweite Schuljahr: Du mein Schutzgeist (Juli), O selige Nacht (Dezember) und O du hochheilig Kreuze (Februar); für das dritte Schuljahr: Maria zu lieben (April), Komm, Heil'ger Geist (Juni), Ihr Freunde Gottes (September), Als ich bei meinen Schafen wacht' (November), Gelobt sei Jesus Christus (Januar), Freu' dich, du Himmelskönigin (März); für das vierte Schuljahr 6, für das fünfte 7, für das sechste, siebente und achte Schuljahr je 10 weitere Lieder. Es ist ferner angegeben, wie die Verteilung sich für sechs-, vier- und dreistufige Schulen gestaltet. In einer Bemerkung am Schlusse heißt es: Die aus dem reichen Schatze des Erzdiözesan-Gesangbuches in den Verteilungsplan aufgenommenen Lieder sollen gleichsam den Grundstock der Lieder bilden, die in allen Schulen eine eingehende Behandlung erfahren und von den Kindern als unverlierbares geistiges Eigentum mit ins Leben genommen werden sollen. In allen Klassen sind die in dem entsprechenden Zeitabschnitte früherer Jahre bereits behandelten Lieder zu wiederholen. Ein Exemplar des Verteilungsplanes sei außer in jeder Klasse auch in der Hand des Organisten, damit er jederzeit über die während des letzten Monats geübten Lieder unterrichtet ist.

Alte Orgelwerke in der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau.

Beiträge zur Geschichte der Orgelbaukunst.

Von Joseph Petzelt, Lehrer an der Kirchenmusikschule in Paderborn.

Der seinerzeit in weiten Kreisen hochgeschätzte und berühmte Orgelbauer Christian Crellio wurde im Jahre 1649 von den Vorstehern der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau, nachdem am 10. August desselben Jahres zunächst zwei Hauptpfeiler auf der Mitternachtseite, das Gewölbe und bald darauf auch die Orgel eingestürzt waren, mit dem Neubau der letzteren beauftragt, welchen er auch glücklich am 1. August 1657 zu Ende gebracht. – Das Werk bestand aus 35 Stimmen, die folgendermaßen verteilt waren:

Im Haupt-Manual waren 11 Stimmen:

1.	Prinzipal von Zinn im Gesicht		8 Fuß
2.	Quintadena	von Metall	16 „
3.	Gemshorn		8 „
4.	Salicer		8 „
5.	Flaute		8 „
6.	Oktave		4 „
7.	Rausch-Quinte		3 „
8.	Super-Oktave		2 „
9.	Quintadezima		1½ „
10.	Sedezima und		1 „
11.	Mixtur		5 fach.

Im Brust-Klavier 6 Stimmen:

1.	Flaute	von Metall	4 Fuß
2.	Oktave		2 „
3.	Quintadezima		1½ „
4.	Zimbel		1 fach
5.	Sedezima		1 Fuß
6.	Regal		8 „

Im Unter-Klavier zum Rück-Positiv 8 Stimmen:

1.	Prinzipal von Zinn im Gesicht; die Pfeifen mit Gold und verschiedenen Farben geziert		4 Fuß
2.	Flaute	von Metall	8 „
3.	Quintadena		8 „
4.	Flaute		4 „
5.	Super-Oktave		2 „
6.	Quinte		1½ „
7.	Zimbel		1 „
8.	Krummhorn, ein Rohrwerk		8 „

Im Pedal 10 Stimmen:

1.	Prinzipal von Zinn im Gesicht		16 Fuß
2.	Sub-Baß, offen von Holz, welcher auf einer aparten Lade allein stand		32 „
3.	Sub-Baß, gedeckt		16 „
4.	Oktave	von Metall	8 „
5.	Flaute		8 „
6.	Oktave		4 „
7.	Sedezima		1 „
8.	Mixtur		3 fach
9.	Pommert		16 Fuß
10.	Posaune		8 „

Neben-Register waren:

1. Ein Ventil zum Ober-Werk.
2. „ „ „ Brust-Werk.
3. „ „ „ Rück-Positiv.
4. „ „ „ Pedal.
5. Trommel von zwei 16 füßigen Pfeifen F und G.
6. Ein Tremulant.
7. Das Vogelgeschrei.
8. Eine umlaufende Sonne im Rück-Positiv mit Zimbeln.
9. Das Kalkanten-Glöcklein.

Der Bälge waren 6. – Die Klaviatur ging im Manual von C, D, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, C und c bis ins $\overline{\overline{c}}$. Im Pedal aber war nur die kurze Oktave von C, D, E, F, G, A, B, H, C und c bis wieder ins C. Das Manual bestand also aus 7 Klavibus und das Pedal aus 21. Das ganze Werk enthielt 115 zinnerne, 1479 metallene und 21 große hölzerne, folglich zusammen 1615 Pfeifen.

Im Laufe der Jahre stellte sich eine größere Reparatur als dringend notwendig ein, die dann dem Orgelbauer Adam Horatio Casparini im Jahre 1712 übertragen und von diesem geschickt durchgeführt wurde. Als sich nun aber nach einigen Jahren das Werk wiederum als unbrauchbar erwies, entschloß man sich, „mit hoher Bewilligung eines Hoch-Edlen Rats-Collegii der Stadt Breslau, der Hoch- und Wohlverordneten Herren Vorsteher obbenannter Kirche (Elisabethkirche!), als Tit. pl. Herr Johann Ferdinand Scholtz, vornehmer des Rats allhier, und Tit. plen. Herr Friedrich Wilhelm Brecher, vornehmer Bürger, Kauff- und Handelsmann, wie auch Sr. Königl. Majestät in Preußen wohlverordneter Commercien-Rath", mit dem berühmten Breslauischen Orgelbauer Michael Engler, welcher schon vorher an den großen Orgelwerken in der Stadtkirche St. Nicolai in Brieg, in dem Zisterzienser-Kloster in Grissan, in der Stadt-Pfarrkirche zu St. Moritz in Ollmütz, und anderer Orten in und außer Schlesien, seine besondere Geschicklichkeit und ausnehmenden Fleiß erwiesen, im Jahre 1750, den 21. September, einen Kontrakt zu schließen, vermöge dessen das Werk mit folgenden Stimmen versehen sein sollte. Das alte unbrauchbar gewordene Werk mußte in Zahlung genommen werden. Nachdem man noch einige „Kunstverständige" zu Rate gezogen hatte, wurde bei 54 Stimmen folgende Disposition beschlossen:

Im Haupt-Manual 16 Stimmen:

1.	Prinzipal von Zinn im Gesicht	8 Fuß	4.	Salicet von Metall vom tiefen B an, die unteren Töne sind in die Quintadena 16 Fuß geführt	16 Fuß
2.	Gemshorn von Metall	8 „			
3.	Salicet von Metall	8 „			

5. Bordun-Flaute von Holz 16 Fuß
6. Quintadena durchaus Metall 16 „
7. Violon von Holz vom tiefen C bis ins c̄ 16 „
8. Flaute major von Holz 8 „
9. Oktave von Metall 4 „
10. Nachthorn } von Metall 4 „
11. Quinte } von Metall 3 „
12. Super-Oktave } von Metall 2 „
13. Vox humana labial von Zinn im Gesicht 8 Fuß
14. Zimbel } von Metall 3 chor.
15. Mixtur } von Metall 6 chor.
16. Trompete, fängt vom ungestrichenen dis an. Die Corpora sind von Zinn, die Mundstücke aber von Messing 8 Fuß

Im Brust-Klavier oder Ober-Werk 14 Stimmen:

1. Prinzipal von Zinn im Gesicht, von Dis an, die beiden untersten Pfeifen C und D sind von Metall 8 Fuß
2. Flauto traverso oder Trimma 8 „
3. Rohr-Flaute von Metall 8 „
4. Unda maris von Holz 8 „
5. Flaute minor } von Metall 4 „
6. Spitz-Flaute } von Metall 4 „
7. Oktave } von Metall 4 „
8. Quinte 3 Fuß
9. Super-Oktave 2 „
10. Sesquialtera 2 fach
11. Quinta $1\frac{1}{2}$ Fuß
12. Sedecima 1 „
13. Mixtur 4 chor.
14. Chalumern fängt vom ungestrichenen G an, die Corpora auch von Zinn und die Mundstücke von Messing 8 Fuß

In dem auf zwei Seiten des Chores gelegten Rück-Positiv 10 Stimmen:

1. Prinzipal von Zinn im Gesicht vom tiefen F an, die unteren Pfeifen C, D, Dis, E sind von Holz 8 Fuß
2. Quintadena von Metall 8 „
3. Flaute Allemande von Metall fängt im G an, die unteren Töne C, D, Dis, E, F, Fis sind ins Prinzipal geführt 8 „
4. Flaute amabile von Holz 8 „
5. Oktave von Metall 4 Fuß
6. Quinte 3 „
7. Super-Oktave 2 „
8. Zimbel 2 fach
9. Mixtur 4 chor
10. Hautbois durch die ganze Klaviatur vom C bis c̄̄̄ von Metall, die Mundstücke von Messing 8 Fuß

Im Pedal 14 Stimmen:

1. Prinzipal von Zinn im Gesicht 16 Fuß
2. Prinzipal oder Oktave von Zinn auch im Gesicht 8 „
3. Salicet, die unterste Hälfte von Holz und die obere von Metall 16 „
4. Violon-Baß von Holz 16 „
5. Sub-Baß gedeckt von Holz 16 „
6. Quintadena von Holz 16 „
7. Flaute von Holz 8 „
8. Gemshorn-Quinte von Metall 6 Fuß
9. Super-Oktave von Zinn im Gesicht 4 „
10. Mixtur von Metall 5 chor. aus 3 „
11. Major-Baß gedeckt von Holz 32 „
12. Posaune, die Corpora von Holz, die Mundstücke von Messing 32 „
13. Posaune und 16 „
14. Trompete ebenfalls 8 „

Dabei ist ein Glockenspiel pedaliter angebracht gewesen, das auf besonderen Wunsch des schon oben genannten Vorstehers Brecher, der nicht nur auf seine Kosten die Glocken hat gießen und das Regierwerk anlegen lassen, sondern auch sonst noch auf jede mögliche Art und Weise zur Förderung des Orgelbaues beigetragen hat, angefertigt wurde. — Die zwei schönen, ansehnlichen, kupfernen Pauken, welche auf die zwei höchsten Orgeltürme plaziert worden waren, konnten nicht nur mit den Füßen, sondern auch mit den Händen „traktiert“ werden.

Neben-Register sind:

2 Züge zu beiden Seiten zum Ventil des Haupt-Manuals,
2 dergleichen für das Ober-Werk,
2 zum Ventil für das Rück-Positiv,
2 zum Ventil für das Pedal zu dem Rohrwerke und
2 zu dem Ventil in die Labial-Stimmen des Pedals.
1 Zug zu dem Glockenspiel,
2 Züge zur Eröffnung des Spiegels um den Altar sehen zu können,
1 Zug zu den Pauken und
1 Zug zu dem Kalkanten-Glöcklein.

Der Bälge waren 8. (Im vorigen Werke 6!)

Die Manual-Klaviatur ging von C, D, Dis, E, F, Fis und c bis ins $\bar{\bar{c}}$ und bestand aus 48 Tasten; das Pedal aber von C, D, Dis, E und c bis ins e aus 28 Klavibus. Das ganze Werk stand im Kammerton und enthielt 336 zinnerne, 2279 metallene und 462 hölzerne, also zusammen 3077 Pfeifen.

Das alte Werk wurde im Jahre 1752, den 9. August, Mittwochs nach dem X. Sonntage nach Trinitatis das letztemal gespielt und bald darauf eingerissen. Wegen Krankheit des Orgelbauers ging das neue Orgelwerk nur sehr langsam seiner Vollendung entgegen. Als nun am 15. Januar 1759 ein plötzlicher Tod den Orgelbaumeister Engler von seiner Wirkungsstätte gerissen, wurde das Werk nach ziemlicher Pause von dessen Sohne, dem Orgelbauer Benjamin Gottlieb Engler und seinem Schwager, Karl Gottlieb Ziegler, aus Sachsen gebürtig, der schon zu Anfang ein paar Jahre mitgearbeitet hatte, vollendet. Am 23. und 24. September des Jahres 1761 wurde in Gegenwart einer hohen Magistratsdeputation und vieler anderer Anwesenden, vom Chordirektor zu St. Elisabeth, Herrn Martin Wirbach, Herrn Georg Sigismund Gebel, dem Organisten zu St. Maria Magdalena, Herrn Georg Hofmann und dem Organisten an der Domkirche, Herrn Kristen, das neue Orgelwerk einer eingehenden fachgemäßen Prüfung unterzogen, die zur allervollsten Zufriedenheit ausfiel, worauf am 26. September in der Vesper und folgenden Sonntag, dem XIX. post. Trinitatis (an welchem das Michaelis-Fest gefeiert ward), durch eine nach der von dem Herrn Diakonus Volkmer dazu verfertigten schönen Poesie und von dem obengenannten Herrn Wirbach dazu komponierten Musik, durch die von dem Ober-Konsistorialrat Herrn Johann Friedrich Burg darauf eingerichtete erbauliche Predigt die solemne Einweihung erfolgte. — Das neue um sechs viertel Ellen niedriger angelegte Orgel-Chor erbaute der ordentliche Stadt-Zimmermeister George Simon Haberkern. — Das Orgelgehäuse verfertigte der Stadt-Tischler Matthias Christoph Holland. Die Bildhauerarbeit verfertigte Meister Siegwitz und nach dessen erfolgtem Ableben Leopold Jäschke. — Die Vergoldung und Ausstaffierung erfolgte auf Unkosten des großen Wohltäters, Christian Gottlieb von Riemer und Riemberg und des Bürgers Johann Heinrich Kihnast. — Neuerdings wurde das Werk von Schlag und Söhne (Schweidnitz) abermals umgebaut.

Nachklänge zum Cäcilientage in Innsbruck.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig-Plagwitz.

Einige Berichte bemängeln die matte Tongebung der Kursteilnehmer bei Wiedergabe des Chorals und der deutschen Kirchenlieder. Zu unserer inneren Freude erblicken alle Referenten in der Pflege des Gesanges die wesentlichste Aufgabe eines Kirchenchores. Daher ist die Beurteilung der in Innsbruck zu Gehör gebrachten Choralgesänge und deutschen Kirchenlieder von um so größerer Bedeutung, als jene weniger günstigen Urteile die bestimmte Forderung enthalten, wonach Chorgesänge lauter, fester, markiger wiederzugeben seien, als dies auf der Hauptversammlung geschah.

Als wir diese und ähnliche Beanstandungen lasen, überkam uns das Gefühl einer gewissen Sorge darüber, daß solche Urteile und Forderungen geeignet sein können, in gewisser Weise einer geordneten Musikpflege und brauchbaren Singunterweisung hindernd in den Weg zu treten und die kunstbegabten Führer jener Vorführungen über sich selbst in Ungewißheit und zum Schwanken zu bringen.

Auf Grund langjähriger Bemühungen um die Erfassung des Wesens aller Singbildung, auf Grund engster Fühlungnahme mit anerkannten Autoren der Sangeskunst müssen wir sagen, daß uns gerade die weiche, von andrer Seite beanstandete Tongebungsart deswegen so angenehm, so hoffnungsfreudig berührt hat, weil diese Art Tonbildung allein die Stimmen schont, die Stimme übt und sie auf naturgemäßem Wege zur Entfaltung ihrer Kraft in Schönheit führt. Diese Übungsart allein ermöglicht die Innehaltung des obersten Gesetzes aller Gesangsbildung: die Erzeugung und Festhaltung des losen Tones.

Es ist von vornherein zuzugeben, daß die Wiedergabe des römischen Chorals zumal nach den Schlüssen hin in einigen Fällen zu sehr ins Schwache, Matte sich verlor. Wir haben dies

in unserm Berichte in der Oktobernummer der Musica sacra schon hervorgehoben. Aber wenn gefehlt werden kann, so ist es ohne jede Einschränkung besser, man versündigt sich durch zu weitgehendes Piano, als durch unschönes Forte. Das Piano schadet der Stimme unter keinen Umständen. Aber wer das Forte als die naturgemäße Stimmgebung ansieht, der steht dicht vor der großen Gefahr, die Singstimmen schwer und dauernd zu schädigen. Deswegen halten wir es für unsere ernste Pflicht, jenen eingangs erwähnten Forderungen nach mehr Kraft in der Stimme unsere Forderung gegenüberzustellen: wer wahre Stimmenkultur erstrebt, der gehe vom Piano aus, niemals vom Forte.

Seit langen Jahren arbeiten wir für die Beachtung dieser Grundforderung aller Singtechnik und können uns ein längeres Eingehen auf die Physiologie der Tonerzeugung für diesmal schenken.

Nur das Eine: man hüte sich, Stimmfülle, Tonvolumen erreichen zu wollen durch Stimmstärke. Eine starksingende Stimme, deren Schreie bis auf fünf Minuten Gehentfernung gehört werden können, muß deswegen noch lange nicht eine voluminöse Stimme sein. Die Schreistimme wirkt in die Ferne vermöge der Stärke und der Heftigkeit des Anpralles der Stimmenbänder gegen die umgebende Luft. Die voluminöse Singstimme füllt den Singraum aus durch die Größe und Weite der Schallwellen. Im ersteren Falle wirken schrille Neben- und Obertöne mit zur Fortpflanzung des Schalles nach der Ferne hin. Im letzteren Falle stehen die Neben- und Obertöne mehr in einem geordneten tonalen Verhältnis. Wenn man die beiden diesbezüglichen Bezeichnungen: „schrill, grell" (für die Schreistimme), voll, rund (für die gebildete Stimme) sich zu Gehör bringt durch deutliches, langsames Vorsagen, so hat man schon an der Verschiedenheit des Klangcharakters dieser beiden Wörter ein ungefähres Abbild des Eindruckes, den beide entgegengesetzte Stimmarten auf unser Ohr ausüben. Zwischen beiden Stimmarten liegen wesentliche Unterschiede in der Tonfarbe, aber nicht etwa in der Tonstärke. Das ist der verderbliche Irrtum, daß man meint, jenes Tragen der Singstimme durch Vermehrung des mechanischen Atemdruckes zu erzielen.

Die Schreistimme wirkt durch Überdruck des Atems, die Singstimme durch Freigabe aller Wandungen und Organe zur Vibration in der Linie des Stimmbändertones bei leichter Atemführung. Man hört solchen freischwingenden, losen Stimmen an, daß sie im Werden, beim Sichentfernen von der Tonquelle, wachsen und stärker werden, wie die Quelle, die als Brünnlein dem moosigen Hange entspringt und als Bach das blumige Tal durchwallt.

Nur diejenige Singschulung hat Aussicht auf Erfolg, die die Gesetze der Stimmennatur stetig berücksichtigt. Und erstes Gesetz dieser Kulturarbeit an der Stimme lautet: mute dem Organ niemals eine Arbeit zu, bei deren Leistung es mehr Kraft braucht, als es solche ohne Überanstrengung besitzt.

„Unsinn, Zimperlichkeit, eitle Rederei" — wird man uns entgegenhalten. Solche Behauptungen berühren uns nicht. Wir fragen immer bloß das eine: wo liegt die Wahrheit? Nur diese allein führt uns weiter.

„Ja", wird man uns sagen, „wenn das laute Singen so schwer wäre, würde es den Sängern schwerer fallen. Wenn es so sehr schädigte, würde man das schon merken!"

Nun: die Natur, den besseren Teil unserer Natur zu unterdrücken, das fällt auf keinem Gebiete schwer, auch hier nicht. Jeder freigelassene, gröhlende Knabe auf der Straße beweist es. Und ferner: zum Erkennen der Stimmschäden gehört eben Bildung des Ohres und des Geschmackes. Und das ist nicht jedermanns Sache; denn sie setzt ununterbrochenes Studieren, Probieren, Hören, Selbstsingen, Vergleichen, Beobachten voraus bei viel Opfer an Zeit und Geld. Gute Sänger sind selten, sind teuer; brauchbare Singlehrbücher auch.

Wer aber diese Art Studien und Arbeiten hinter sich gebracht hat, der hört auch schon beim ersten Ton eines Sängers, woran der Beurteiler mit ihm ist. Und daß es für einen Sing- und Stimmenfreund keine trostlosere Musik gibt, als eine Sängerschar, die über ihre Kraft singt, das wird jeder zugeben, der gleiche Ziele verfolgt wie wir.

In Innsbruck kam noch zweierlei hinzu: 1. die Weisen der Vaticana bedingen zu ihrer Wiedergabe hohe Singtechnik. Wir meinen nicht bloß Treffsicherheit, sondern ausgesprochene Tonschulung. Wir erinnern an unsern Ausdruck von früher, wonach uns Choralgesang als der Gesang an sich erscheint. Wir kennen nichts Ähnliches, nichts Gleiches, weder bei den Meistern

der italienischen Schule noch bei Liszt, noch bei Wagner, Brahms und Wolf — von Bach ganz zu schweigen — wo die Melodie so ganz in dem Walten, Weben und Wesen der kunstgebildeten Singstimme aufginge wie beim Choral. Er ist uns — man verzeihe den Ausdruck — kondensierte Gesangsmusik. Als solche verlangt er ein geordnetes, gründliches Studium. Wehe seinem heiligen, reinen Antlitz, wenn sich die rauhe, ungebildete Schrei- und „Natur"-Stimme an ihm vergriffe. Das dornengekrönte „Ecce homo" würde sein mitleidvolles Abbild. Daher kommt es, daß man Choralgesang schon hinreißend gestalten kann, wenn ihn auch nur eine einzige Kehle anstimmt, nur eine einzige Seele singt; aber weich und warm, schön und wonnevoll für Ohr und Seele. Die Masse tut es in der Kunst nie, so sehr man auch geneigt sein mag, im Zeitalter der Technik auch bei Kunstvorführungen den äußeren Apparat bei Aufführungen ins Ungeheuere zu vergrößern. — So steht es auch um die Kunst der Stimme. Auch von ihr gilt der Satz: die Stimmenschönheit hängt nicht ab von der Stimmstärke. Nicht die lauteste Stimme ist die schönste.

Gesang ist Innenkunst. Musik ist Schmuck der Seele. Nicht die Größe des Schmuckes bedingt seine Wirkung. Perlen und Edelgestein sind schön, insoweit sie echt sind, und ihr Wert steigt mit der Schönheit und Kunst des Schliffes. Nicht die Größe der Perlen macht ihren Wert aus, sondern ihre Reinheit. Größe in Schmuck wirkt allzuleicht als Aufdringlichkeit.

Vor solcher Art Abschätzung verfliegt der „Zauber" einer Stimme, deren einziger Vorzug ihre Stärke ist. Und

2. was erstrebten die hochverdienten Kursleiter in Innsbruck? Einsicht in das Wesen der Tonbildung. Man wollte Anleitung geben, wie Singunterricht für die Kunstzwecke des lateinischen und deutschen Kirchengesanges zu erteilen sei. Und diese Kunst beruht, wie wir gesehen haben, auf dem losen, lockeren, leichten, weichen, bieg- und schmiegsamen Tone.

Lautsingende Chöre kann man überall zur Genüge hören. Wir haben aber noch keinen ernst zu nehmenden Bericht gelesen, in dem etwa geschrieben stände: der Kirchenchor zu X stehe an erster Linie, sein Forte sei nicht zu überbieten.

Im Gegenteil: erst dieser Tage pries ein Berichterstatter aus Berlin die himmlische Klarheit und Weichheit der Stimmen des Berliner Domchores. Wir selbst haben es in langjähriger Praxis erfahren, wie fachkundige Beurteiler sich das ganze Jahr über auf den Karfreitag-Vormittag freuten, weil da gerade in den Piano-Gesängen das Moment tiefster, seelischer Erschütterung liege.

Der Gesang hat seine eigenen, hat eigene Gesetze: je körperloser seine Materie, desto seelenhaltiger seine Wirkung. Solch ein vergeistigter Gesang überschreitet die Grenzlinie der sichtbaren zur unsichtbaren Welt. Und die Einsicht in das physisch Faßbare erhebt sich zur höheren Einsicht in das Walten der Kunstvernunft, und damit berührt sie das eine, weite Reich des Übersinnlichen und reicht hinein in das Lichtreich des Übernatürlichen, des Religiösen und wird zur Ahnung des Göttlichen über dem Irdischen, tief, tief in uns selbst. — — —

Zu solchen Höhen und Tiefen führt den „Beschauer" die Schönheit des Gesanges, die sich gründet in ihrer mächtigsten Stärke auf die Schönheit des Tones in der menschlichen Kehle, und der Weg hiezu geht nur über das eine Gesetz: alle Singbetätigung sei naturgemäß. Und naturgemäß ist diese Betätigung, wenn sie die Arbeit der Kehle zum Ausgangspunkte nimmt, die entsteht beim geringsten Kraftverbrauche. Und das ergibt nie den lauten Schreiton, sondern den weichen, dem Piano genäherten Sprechton auf die Singtonhöhe gebracht. Auf einem Tone erzeugtes, weiches, natürliches Sprechen in gleichbleibender Tonstärke, das ist der Ausgangston aller Singtechnik. Was vom Choral gilt, das trifft auf den Vortrag des deutschen Kirchenliedes in gleichem Maße zu. Uns berührte der vornehme, weich gehaltene Vortragston der Sängerschar in den deutschen Gesängen überaus angenehm. Wir hatten uns unter die Vortragenden gemischt und die Mundarbeit beim Gesange beobachtet. Wir waren überrascht, welch schöne Erfolge die Arbeit von kurzen Tagen gezeitigt hatte.

Fragen wir uns nach dem letzten Grunde dieser Beanstandung der leisen Tongebung zu Innsbruck, so ist es unleugbar das Bestreben jener Seite, einer vermuteten „Unnatur" zu begegnen und der „Natur" freie Bahn zu machen. Dieses Bestreben ist gut und in jeder Weise kräftig zu unterstützen. Aber der Unterschied ist der: gerade die Forderung nach fester, praller Ton-

gebung stellt sich uns dar als eine Vergewaltigung der Natur, und zwar der Natur des menschlichen Stimmorganes. Man hat vielleicht auf jener Seite die stille Sorge: eine im „Piano“[1]) erzogene Stimme könnte das „Singen“ (das kräftige Singen) verlernen oder überhaupt nie lernen.

Man sei unbesorgt: es ist einer der schönsten Dankesbeweise der schonungs- und verständnisvoll behandelten Natur, daß sie reichlich wiedergibt, was man ihr schenkte. Die Singstimme gewinnt durch Pflege des Piano an Fülle und Tragkraft, deren sie nie und nimmer fähig wird durch direkte Erziehung zum Forte. Das Forte muß von selber kommen; es ist das Ergebnis von Wachstum an Stimme, von der Weich- und Weitstellung der Resonanzräume. Stellt es sich nicht von selbst ein, dann verzichte man überhaupt, es je zu erzwingen. Ohne schwere Verfehlungen gegen die Gesundheit der Stimme wird es nie — auch nur auf beschränkte Zeit — erzwungen.

Nicht Lust am Widerspruch, nicht das Bestreben, Freunden beizuspringen, nicht die Einbildung, als wähnten wir uns allein im Besitze der Wahrheit, hat uns die Feder geführt. Es war nur das Streben, zu unserm kleinen Teile mitzuhelfen, daß Klarheit herrsche in Dingen, die leicht einem Mißverständnis ausgesetzt sind. Und was uns alle eint, das ist die Liebe zur heiligen Gottesdienst-Musik, der wir alle unsre Kraft widmen wollen zum Lobe des Allerhöchsten, dem Urquell aller Kraft, aller Schönheit und Liebe.

Vereins-Chronik.

1. Aus den Beratungen der diesjährigen **Innsbrucker Generalversammlung** soll im Nachstehenden ein kurzer, orientierender Auszug geboten werden, der den Freunden unserer Sache, die in Innsbruck nicht zugegen sein konnten, einige Aufschlüsse über die dortigen Arbeiten geben mag. Dieser Auszug lehnt sich an an das von den HH. Professor Dr. Faist (Graz) und Geistl. Rat Domkapellmeister Bachstefel (Passau) als Schriftführern abgefaßte Protokoll.

Die Generalversammlung begann **Montag, den 24. Juli,** nachmittag 2 Uhr mit einer Konferenz der Diözesanpräsides, der Referenten und der Mitglieder der Wissenschaftlichen Kommission. An ihr nahmen 27 Herren teil; darunter als Gäste Angelo de Santi S. J. aus Rom, Generalpräses des italienischen Cäcilienvereines, ferner Chordirektor Gatterer aus Klagenfurt als Vertreter des (hoffentlich sich bald anschließenden) Cäcilienvereins der Gurker Diözese, und Chordirektor Streiter aus Innsbruck. Die Präsenzliste weist folgende Namen auf: V. Goller, Breitling, Kastner, Kurthen (Kaplan in Köln, als Stellvertreter des Diözesanpräses Cohen), Müller (Oberlahnstein), Lobmiller, Engelhart, Weinmann, Widmann, Stockhausen, v. Werra, Ahle, Mitterer, Wagner (Freiburg i. Schweiz), Bachstefel, Faist, Victori, Cortner (Domchordirektor in Münster, als Stellvertreter des Diözesanpräses Schmidt), Reichelt, Strubel (Domkapellmeister in Würzburg, als Stellvertreter des Diözesanpräses Krauß), Mayrhofer, Griesbacher, Sontheimer, Müller (Paderborn). Die dem Gesamtvorstande (Generalpräsidium, Diözesanpräsides und Kassier) obliegenden Aufgaben sind in den Statuten § 13 E aufgezählt. Man einigt sich, die Frankfurter Verhandlungen und Resolutionen (siehe oben Seite 16 f.) zur Grundlage der Verhandlungen in den Mitgliederversammlungen der diesjährigen Tagung zu nehmen. Über die Vermögensverwaltung wird man verhandeln, nachdem Kassier Feuchtinger in der Mitgliederversammlung den Rechenschaftsbericht gegeben hat. Das ausführliche Protokoll der Frankfurter Konferenz wird vorgelesen und genehmigt. Weitere Punkte der Beratung betreffen mehr interne Fragen.

Dienstag, den 25. Juli, nach dem Pontifikalamte fand die erste geschlossene Mitgliederversammlung statt. Generalpräses Dr. Müller eröffnet sie mit einer kurzen Erläuterung der über die Generalversammlung handelnden §§ 14—16 der Statuten; Anträge sind für die Generalversammlung nicht eingereicht. Darauf gibt der Generalpräses den Geschäftsbericht, der sich auf die Zeit von der Übernahme des Generalpräsidiums (September 1910) bis zu dieser Generalversammlung erstreckt. Nach einer Zusammenstellung der 30 organisierten Diözesanvereine teilt er mit, daß mit Fulda und Wien Verhandlungen bezüglich der Vorbereitung eines Diözesancäcilienvereines eingeleitet sind; desgleichen ist ein Versuch gemacht worden, den Mainzer Verein zu reorganisieren. Der Generalpräses fährt fort: „Ehe ich auf Einzelheiten aus den Arbeiten der letzten Jahre komme, muß ich hinweisen auf das schmerzlichste Ereignis, das uns betroffen hat, auf den am 5. September 1910 erfolgten Tod unseres hochverehrten und hochverdienten Generalpräses Dr. Franz Xaver Haberl, Hausprälat Sr. Heiligkeit, Kgl. Geistl. Rat. Die unvergänglichen Verdienste

[1]) Piano soll hier wie oben heißen, dem Piano angenähert; also der Gegensatz zum Forte. Man könnte für Piano setzen, ein abgetöntes Mezzoforte.

des Verstorbenen um den Verein und um die Musik überhaupt sind im Cäcilienvereinsorgan und in der Fachpresse übereinstimmend anerkannt und gerühmt worden. Wir haben in Wort und Schrift unserem verstorbenen Generalpräses gedankt für alles das, was er uns gewesen ist. Ich bitte Sie, sich in der Erinnerung an ihn von den Sitzen zu erheben und ihm ein Ave zu widmen. (Geschieht.) Requiescat in pace. Amen. Requiem aeternam dona ei, Domine, Et lux perpetua luceat ei. Sein Geist bleibe bei uns, sein Wille zur Arbeit, seine Begeisterung für die Tonkunst, seine Liebe zu Christus und seiner Kirche!" Es folgt ein Referat über die Frankfurter Konferenz vom 28.—29. Dezember 1910 (vergleiche Cäcilienvereinsorgan 1911, Seite 16 f.). „Hoffentlich ist es möglich, derartige eingehende Aussprachen häufiger zu veranstalten. Was im übrigen von den Veränderungen im Personalstande des Vorstandes, von den Jahresberichten und den Generalversammlungen der Diözesanvereine, von den musikalischen und liturgischen Arbeiten z. B. während der Karwoche, von dem tüchtigen Streben und Wirken unserer Kirchenmusikschulen, von den vielen Bezirksversammlungen zu berichten wäre, ist im Vereinsorgan, soweit es uns zur Kenntnis gekommen ist, veröffentlicht worden."

Die Frankfurter Leitsätze über den Choral werden alsdann zur Diskussion gestellt. Über die Art, Choralinstruktionskurse möglichst praktisch zu gestalten, spricht Victori. Ferner über die finanzielle Deckung solcher Kurse (auf Anregung von Breitling-Bergzabern). Victori wünscht weiterhin bei Generalversammlungen ein feierliches Hochamt ausschließlich mit Choral. Dr. Widmann und Drinkwelder S. J. sprechen ebenfalls den Wunsch aus, in der kirchenmusikalischen Praxis den Choral nicht als minderwertig zu behandeln gegenüber der Polyphonie und der Instrumentalmusik. Bewerunge möchte für die sogenannten Responsorien Volksgesang. Dr. Löbmann verweist auf die wichtige Mitarbeit der Schule bei den Choralbestrebungen. Auch Kastner (Diöz. St. Pölten), Oswald (Diöz. St. Gallen), Sittler (Bärnau) und Springer (Wien-Klosterneuburg) bringen Vorschläge zur Choralpflege.

Man geht zur Behandlung der mehrstimmigen kirchlichen Gesangsmusik über im Anschluß an die Frankfurter Leitsätze. Victori hat gegen den Schluß des Gloria in der bei der Generalversammlung aufgeführten Erlösermesse von Mitterer Bedenken, die Mitterer unter Hinweis auf den besonderen Zweck der Komposition (glanzvolle Huldigung an den Erlöser zur Jahrhundertwende) ablehnt. Auch Dr. Löbmann und E. von Werra finden nichts Anstößiges darin; letzterer verweist auf die im Tripeltakte geschriebenen Osanna der Alten. Mitterer betont für die Kirchenmusik die besondere Notwendigkeit, in bezug auf die modernen musikalischen Ausdrucksmittel den künstlerischen Takt zu wahren. An der Debatte nehmen u. a. Dr. Widmann, Dr. Ahle und Griesbacher teil. Auf Anregung Müllers erklärt A. de Santi S. J. die gewöhnliche Übersetzung des Motu proprio von 1903 bei dem Passus über die Zulassung der modernen Musik (II, 5) für nicht korrekt; die moderne Musik wird zugelassen, „weil" (offrendo; nicht „wenn") sie Kompositionen bietet usw.

Am Nachmittag desselben Tages trat um 2½ Uhr der Vorstand zusammen zu einer kurzen Beratung über die Ergänzung des Referentenkollegiums. Man hält es einstimmig für wünschenswert, die Zahl der Referenten zu vermehren; es bedeute keine wesentliche Änderung der Statuten, wenn aus triftigem Grunde die vorgesehene Zahl von 8—20 Referenten etwas überschritten werde. Mit dem Vorschlage des Generalpräses ist man einverstanden, 7 Herren der Mitgliederversammlung als neue Referenten zu proponieren, nämlich die HH. Dr. Mathias (Straßburg), Abt Raphael Molitor O. S. B. (Gerleve), Springer (Klosterneuburg), Streiter (Innsbruck), Thiel (Charlottenburg), Dr. Wagner (Freiburg in der Schweiz) und Dr. Weinmann (Regensburg).

Am gleichen Tage begann um 3 Uhr die zweite Mitgliederversammlung. Die Verhandlung über die Stilfrage wird fortgesetzt. Mitterer hat eine Resolution formuliert, die ausspricht, die moderne Kunstrichtung werde unter der Voraussetzung anerkannt, daß die Auswahl der modernen Kunstmittel mit Vorsicht und mit künstlerischem Takte geschehe; er zieht sie aber nach einer Bemerkung Victoris über den Sinn des bereits genannten Motu proprio zurück; er will nicht den Anschein erwecken, als sei er „päpstlicher als der Papst".

Über den Frankfurter Beschluß bezüglich der kirchlichen Instrumentalmusik wird von der Versammlung keine Diskussion gewünscht.

Bei der sich anschließenden Erörterung über Orgelspiel und Orgelliteratur bittet E. von Werra um Inventarisierung der Orgelliteratur in den zugänglichen Bibliotheken usw. und regt den Austausch von Dubletten an. Der Generalpräses betont die Pflege des künstlerischen Orgelspieles auch bei den Versammlungen des Cäcilienvereines; hier könne vielfach mehr geschehen. In Innsbruck habe man diesmal erfreulicherweise dem Orgelspiel besondere Sorgfalt gewidmet. In der Debatte unterstützt u. a. Goller (Klosterneuburg) den Wunsch E. von Werras nach Inventarisierung der Orgelliteratur.

Es folgt die Erörterung über die Vereinsorganisation. Zuvor verliest der Kassier Feuchtinger (Regensburg) den Kassenbericht.[1]) Er lautet:

[1]) Eine genaue Aufstellung der Vorräte des Cäcilienvereinsverlages, ferner ein Absatznachweis der Cäcilienvereinsbibliothek, sowie ein Bankkontoauszug und ein Verzeichnis der für den Cäcilienverein im Depot der Bayerischen Vereinsbank (Filiale Regensburg) ruhenden Effekten sind gleichzeitig vom Vereinskassier zu den Akten gegeben worden.

Rechenschaftsbericht des Kassiers vom Allgemeinen Cäcilienverein

für die Zeit vom 16. Juli 1909 bis 5. Juli 1911.

A. Einnahmen:	ℳ	₰
Bar in der Kasse am 15. Juli 1909	265	71
Einnahme für Mitgliederbeiträge .	208	—
Einnahme für verkaufte Musikalien des Cäcilienvereinsverlags . . .	526	56
Einnahme aus dem Cäcilienvereinsorgan 1909/10	1,597	43
Bar erhoben bei der Bay. Vereinsbank-Filiale in Regensburg . .	3,900	—
	6,497	70

B. Ausgaben:	ℳ	₰
Bar-Einlagen bei der Bay. Vereinsbank Regensburg	1,700	—
Ausgaben für die Cäcilienvereinsbibliothek:		
Miete für 1909/10	200	—
Ausgaben für das Cäcilienvereinsorgan:		
Redaktionshonorar für 1909 Nr. 9/12, 1910 Nr. 1/6, 10/12, 1911 Nr. 1/3 zus. 16 Nr. à 50 ℳ . ℳ 800.—		
Honorar an 24 Referenten für 1909 ℳ 260.40		
Honorar an Dr. Baumstark in Achern für einen Artikel im Cäcilienvereinsorgan . . . ℳ 14.35		
Unkosten für 7 Kisten, Verpackung und Fracht nach Paderborn für Zusendung der in Regensburg gelagerten alten Jahrgänge des Cäcilienvereinsorgans . . . . ℳ 108.70	1,183	45
Allgemeine Ausgaben:		
Bar an H.H. g. R. Bachstefel Passau als Deckung der Unkosten b. d. XIX. Generalvers. in Passau ℳ 471.70		
Grabgesang, Requiem und Kranz für H. H. Prälat Haberl ℳ 114.—		
Reisevergütung und Tagegeld an 24 Herren zu einer Beratung in Frankfurt a/M. am 28. und 29. Dez. 1910 ℳ 1,286.—		
Bar an Hrn. F. Haneken in Paderborn für Stenotypisten zum Protokoll der Frankfurter Versammlung, für Sekretariatsgeschäfte vom 1./9.— 31./12. 1910, Reisevergütung nach Regensburg, Portoauslagen und Schreibutensilien . . ℳ 266.09		
Bar an Gebr. Klingspor in Offenbach für Schriftentwürfe Vergütung ℳ 28.—		
Bar an B. Stadler in Paderborn für Lieferung eines Aktenschrankes ℳ 350.—		
Bar an Fr. Pustet in Regensburg für Druckrechnung über Mitglieds-Karten-Abzüge . . . ℳ 13.05		
Remuneration an Hrn. F. Haneken in Paderborn per I. Quartal 1911 ℳ 50.—		
Anschaffung einer Schreibmaschine ℳ 450.—		
Porto und kleine Ausgaben in Paderborn . . . . . ℳ 99.40		
Porto und kleine Ausgaben in Regensburg . . . . . ℳ 24.01	3,152	25
Bar in der Kasse am 5. Juli 1911	262	—
	6,497	70

Regensburg, den 5. Juli 1911.

Franz Feuchtinger,
z. Z. Vereinskassier.

Vermögensstand am 5. Juli 1911.

I.

		ℳ	₰
Deponierte Wertpapiere bei der Bayer. Vereinsbank-Filiale in Regensburg, nominell		26,000	—
Bar in der Kasse		262	—
Herstellungswert der Verlagsvorräte der Cäcilienvereinsbibliothek		5,347	85
Wert eines Aktenschrankes	ℳ 350.—		
Wert einer Schreibmaschine	450.—		
	800.—		
Abschreibung:	50.—	750	—
		32,359	85
Hievon ab: Guthaben der Bank in laufender Rechnung		382	35
Gesamtvermögen:		31,977	50

II.

Das Gesamtvermögen betrug laut letzter Abrechnung vom 15. Juli 1909	32,070	22
Gesamtvermögen am 5. Juli 1911 wie oben	31,977	50
Minderung des Vermögens sonach	92	72

Regensburg, den 5. Juli 1911.

Franz Feuchtinger,
z. Z. Vereinskassier.

Revisions-Protokoll.

Wir begaben uns heute auf Anschreiben des Hochwürdigen Herrn Professor Dr. Müller, Generalpräses des Cäcilienvereines, in Paderborn, zu Herrn Franz Feuchtinger, dem Kassier des Allgemeinen Cäcilienvereines in Regensburg und prüften dessen Geschäftsführung, die Zeit vom 16. Juli 1909 bis inkl. 5. Juli 1911 umfassend und können auf Grund der vorgenommenen Prüfung der Bücher und Belege konstatieren, daß Herr Feuchtinger die diesbezügl. Bücher mit großer Genauigkeit geführt, die Kassabelege mit den Einnahmen und Ausgaben genauestens übereinstimmten. Von der Bayer. Vereinsbank, Filiale Regensburg, lag uns Depotschein vom 11. Juli 1911 über nominell ℳ 26,000.— Wertpapiere vor.

Regensburg, den 14. Juli 1911.

Die Revisoren:

Josef Hofmann,
Buchhalter der Firma Friedrich Pustet, Verlagsbuchhandlung.

Alois Gusler,
Kontrolleur, Kreditverein Regensburg.

Auf Antrag des Generalpräses wird von der Versammlung dem Kassier Entlastung erteilt und ihm sowie den beiden Revisoren herzlicher Dank ausgesprochen. Der Generalpräses bittet um Unterstützung des Vereinsorgans durch Abonnement und Inserate. Moißl (Graz) begrüßt freudigst die Kunde von der Verbreitung der cäcilianischen Bestrebungen in Wien; man versuche indessen dort auch, dem Verein politische Tendenzen unterzuschieben; dagegen sei entschiedener Protest angebracht. Die Versammlung ist einig in der vollständigen und absoluten Ausschließung jeglicher politischer Tendenz. Goller: Der Verein habe wichtigere Dinge zu tun, als sich mit einem einzelnen, der einen solchen Einwurf mache, zu beschäftigen; die Einwürfe seien nicht so ernst und schwerwiegend, wie es den Anschein habe; wenn man betrachte, von welch unmaßgeblicher und unberufener Seite sie kommen, so könne die Versammlung getrost zur Tagesordnung übergehen. Die Versammlung beschließt Übergang zur Tagesordnung. Schefold (Schweiz) regt Konstituierung eines Diözesan-Cäcilienvereines für das Bistum Chur (Schweiz) an.

Mittwoch, den 26. Juli, wurde vormittags 10½ Uhr die dritte Mitgliederversammlung eröffnet. Durch ein Telegramm aus Rom erfährt die Versammlung den Tod des verdienten Kapellmeisters F. Capocci (siehe oben Seite 191). Der Generalpräses widmet ihm einige Worte ehrenden Andenkens. R. I. P. Zur Erörterung steht zunächst der Vereinskatalog. Nachdem Mons. Nekes (Aachen) wegen Überbürdung mit Arbeiten aus dem Referentenkollegium austrat und Joseph Auer gestorben ist, zeigt sich die Notwendigkeit, das Kollegium der Referenten zu ergänzen. Die Versammlung wählt (und zwar auf einstimmigen Beschluß durch Akklamation) die vom Vorstande vorgeschlagenen, oben genannten Herren. Eine Statutenänderung erblickt man nicht in der Überschreitung der Zahl 20. Die gewählten Herren nehmen, soweit sie anwesend sind, die Wahl an.[1]) Widmann, E. von Werra, P. Bernhard O. S. B. (Lambach),

[1]) Nämlich die H. H. Springer, Streiter, Dr. Wagner und Dr. Weinmann. Die H. H. Dr. Mathias und Thiel haben sich schriftlich bereit erklärt. H. H. Abt Raphael Molitor O. S. B. konnte leider nicht annehmen.

Springer, Sittler, Dr. Löbmann und Sontheimer äußern Wünsche und Anregungen bezüglich des Katalogs, die nach Kräften verwirklicht werden sollen. Springer bringt die Rede auf die sog. Wiener Klassiker und wünscht eine Aussprache in dieser wichtigen Frage. Es kommt zu einer längeren, sehr interessanten Erörterung über diesen Punkt. Man hebt die Bedenken gegen ihre kirchliche Verwendbarkeit hervor (z. B. in einigen Werken die Textbehandlung, dann die Rhythmik), ist aber anderseits geneigt, nicht in Bausch und Bogen abzuurteilen, sondern die einzelnen Komponisten und Kompositionen, die in Betracht kommen, ohne Voreingenommenheit zu prüfen. In der Diskussion sprechen zum Thema u. a. Dr. Widmann, Dr. Löbmann, Mitterer, Goller, Dr. Wagner, Bewerunge, Griesbacher, Dr. Weinmann.

Am gleichen Tage findet nachmittags 3 Uhr die vierte Mitgliederversammlung statt. Die Diskussion über die Wiener Klassiker wird zunächst weitergeführt. Auch P. Mayrhofer O. S. B. (Seitenstetten) und P. Johandl O. S. B. (Göttweig) äußern sich zur Sache. Es wird u. a. der Vorschlag gemacht, eine Auswahl der besten und gediegensten Kirchenmusikwerke dieser Richtung zu veranstalten und sie von einer eigenen Kommission durchberaten zu lassen.

Sodann werden die Organisationsfragen weiter zur Erörterung gestellt. Victori gibt Aufschluß über die Bestrebungen für Kirchenmusik in Straßburg. A. de Santi S. J. referiert über die römische Kirchenmusikschule (siehe oben Seite 213 f.). Generalpräses Müller spricht den Arbeiten und Bestrebungen der römischen Kirchenmusikschule die volle Sympathie des Vereines aus. Goller betont die Wichtigkeit des Cäcilienvereinsorgans und der Pfarrvereine. Die Ausgestaltung und Verbreitung des Vereinsorgans wird des Näheren besprochen.

Bei der darauffolgenden Besprechung der Kirchenliedfrage findet die Erörterung der in Aussicht genommenen kleinen Einheitssammlung von etwa 25 Liedern lebhaftes Interesse. Ein Vorschlag von J. Quadflieg (Elberfeld), der 25 Lieder namhaft macht, wird durch den Generalpräses verlesen. Von Victori, Dr. Löbmann, Heinze, Osburg (Breslau), Kastner, Kühlwein, Müller (Oberlahnstein), Dr. Widmann werden Wünsche mitgeteilt, die im Protokoll gebucht sind. Mit dem Ausdrucke des Dankes an die Versammlung und einem „Auf Wiedersehen in St. Gallen", dessen tüchtigen Domkapellmeister Dr. Stehle man zu der Ehrenpromotion durch die Universität Freiburg i. Schw. bereits im Laufe der Versammlung herzlichst beglückwünscht hatte, schließt der Generalpräses die Versammlung.

Am 26. Juli abends 8 Uhr wurde die letzte Sitzung des Vorstandes abgehalten; auch die Referenten und die Mitglieder der wissenschaftlichen Kommission waren dazu eingeladen. Es nahmen 33 Herren an der Sitzung teil. Von den eingehenden Besprechungen interessiert die weiteren Kreise der Mitglieder wohl am meisten der Beschluß, für den Gesamtvorstand des Cäcilienvereins im Jahre 1912 eine mehrtägige Konferenz in Regensburg abzuhalten, die hauptsächlich dem Studium und der Pflege des traditionellen Chorals dienen soll.

2. Der Hochwürdigste Herr Erzbischof von **Bamberg** hat den H. H. Domkapellmeister Dr. Klein (Bamberg) zum Diözesanpräses für das Bamberger Erzbistum ernannt; s. oben S. 235. Das Erzbischöfliche Ernennungsdekret wurde im „Amtsblatt für die Erzdiözese Bamberg" (34. Jahrgang Nr. 23; 8. November 1911; S. 163) veröffentlicht und hat folgenden Wortlaut:

Betreff: Diözesanpräses für die Cäcilienvereine. Friedrich Philipp, durch Gottes Erbarmung und des Apostolischen Stuhles Gnade Erzbischof von Bamberg. Die Sorge für die würdige Begehung der heiligen Liturgie betrachten Wir als eine Hauptaufgabe Unseres Bischöflichen Amtes. Neben dem Volksgesang, der ja überall in Unserer Erzdiözese eingeführt und mit Recht so allgemein beliebt ist, soll auch der streng liturgische Choral wie auch der polyphone Gesang seine Pflege finden. Der Cäcilienverein, der in Unserer Bischofsstadt gegründet worden ist, hat die erhabene Aufgabe, den liturgischen Gesang würdig und richtig zum Vortrag zu bringen und das Verständnis hiefür in weitere Kreise zu verbreiten.

Nachdem nun der seitherige Diözesanpräses, Herr Domkapitular Thomas Adler, von der Leitung der Cäcilienvereine zurückzutreten wünscht, entheben Wir ihn unter Anerkennung seiner erfolgreichen Bemühungen dieser Stelle und ernennen hiemit Herrn Domkapellmeister und Domvikar Dr. Johann Klein zum Diözesanpräses der Cäcilienvereine Unseres Erzbistums. Wir hegen zu dem neuen Herrn Diözesanpräses das Vertrauen, daß er für die hohen Ziele des liturgischen Gesangs recht viele begeisterte Freunde und Mithelfer erwecken möge.

Gegeben zu Bamberg, den 26. Oktober 1911. † Friedrich Philipp, Erzbischof von Bamberg.

3. Über die bereits oben S. 235 erwähnte 18. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins **Breslau** wurde uns der nachfolgende Originalbericht freundlichst zur Verfügung gestellt:

Der **Breslauer** Diözesan-Cäcilienverein wurde zu seiner 18. Generalversammlung in den Tagen des 4., 5. und 6. Oktober in die Queis- und Klosterstadt **Lauban** gerufen. Referent nahm vor 22 Jahren dort schon an einer Cäcilienversammlung teil und hatte damals so angenehme Eindrücke mit nach Hause genommen, daß es ihm jetzt trotz mancher Schwierigkeiten unmöglich erschien, daheim zu bleiben. Zudem sollte dort Gelegenheit geboten werden, die viel umstrittene „Vatikana" im praktischen Gebrauche endlich kennen zu lernen. Ein Benediktinerpater von Ruf war für diesen Zweck verschrieben worden. Dies erwägend, hätte man annehmen müssen, daß die Cäcilienjünger und wohl auch ihre Gegner in hellen Haufen herbeigeströmt wären. Doch nichts von solch erhoffter Fülle. Was sind 80 bis 100 Seelen für solche Zwecke! Die Breslauer Diözese gehört nun einmal zu den deutschen Gauen, die dem Choral ein

besonderes Verständnis leider nicht entgegenbringen können. Und nun zur Sache! Am Abend des 4. Oktober sammelten sich allmählich die Festgäste in der prächtigen Pfarr- und Klosterkirche, um für die Tagung den heiligen Segen zu empfangen. Der Chor unter Leitung seines tatkräftigen und tüchtigen Dirigenten und Organisten Hauck trug eine Lauretanische Litanei und ein Marienlied von Koenen und ein Tantum ergo von Ett recht schön und andächtig vor. Die beiden Schlußpräludien gaben Zeugnis, daß das große, neue Orgelwerk mit allen Errungenschaften des neuzeitlichen Orgelbaues ausgestattet ist und daß der genannte Organist und sein Sohn es gut zu beherrschen verstehen. In der Begrüßungsversammlung im „Hirsch" sprachen der dortige Propst Buchali, der Diözesanpräses, Ehrendomherr Staude-Sprottau und der Benediktinerpater Ambrosius Molitor aus Seckau. Letzterer erfreute die Versammlung mit dem Vortrage: „Kunstwert und Schönheit des Chorals". Er fand damit sehr aufmerksame Hörer. Chorrektor Hauck führte sodann ein vokales und instrumentales Programm, beginnend mit „Cäcilias Gebet" von Thielen, auf und bewies sich darin auch als Violin- und Cellovirtuos. Am folgenden Morgen zelebrierte der genannte Diözesanpräses ein feierliches Requiem, wobei der Chor ein vierstimmiges Männerchor-Requiem von Mitterer tonschön vortrug. Um 9 Uhr hielt der Diözesanpräses bei gutem Kirchenbesuch die Predigt über den Text „Herr, ich habe lieb die Schönheit deines Hauses" und setzte damit die Hoheit des kirchlichen Gesanges ins rechte Licht. Das Hochamt zelebrierte der Vizepräses des Diözesanverbandes, Erzpriester Flascha-Schönwald bei Gleiwitz, und wurde gesanglich begleitet durch die Wechselgesänge „Cognovi" nach der Vatikanischen Ausgabe und durch die rühmlich bekannte Messe in hon. S. Gerardi Majella von Goller. Der Vortrag derselben war sicher gut vorbereitet, nur litt der Sopran oft an Schwächeanfällen. In einem Nachprogramm hörten wir noch die Hallersche Motette „Improperium" und drei Orgelstücke von Neuhoff, Renner jun. und J. S. Bach. — In der öffentlichen Versammlung hielt der obengenannte Sohn des heiligen Benedikt einen Vortrag über die Gesangsweise des römischen Chorals nach der neuen „Vatikana". Man muß es ihm nachrühmen, daß er mit heiligem Eifer den Gegenstand erfaßt und Jünger um sich zu sammeln versteht. Das gemeinsame Essen im „Gambrinus" wies gegen 120 Gedecke auf und brachte die Herzen einander näher. Der Diözesanpräses brachte auf Papst, Kaiser und Kardinal ein dreifaches Hoch aus, während Seminar-Musiklehrer Osburg-Breslau sich eines Danktoastes geschickt entledigte. Losgerissen von den Tafelfreuden eilten wir zur Pfarrkirche, um der Vesperandacht beizuwohnen, bei der die ehrw. Jungfrauen des Magdalenerinnen-Klosterstifts die Gesänge vortragen sollten. Gleich die ersten Verse legten den Besuchern nahe, daß hier dem Choral unter der eifrig wirkenden Musikschwester, die auch vom Chorleiter Hauck Unterstützung erfahren hatte, eine liebevolle Pflege zuteil wird. Wie von Engeln gesungen, erscholl aus dem Jungfrauenchore der heilige Gesang und bereitete uns eine selige Stunde der Erbauung. Ja, aus reinem Herzen erklingt das Lob Gottes und der seligsten Jungfrau in wahrhaft erhebender Weise. Könnte man es öfters so hören! — In der nun folgenden geschlossenen Versammlung erstattete Rektor Kindler-Trebnitz den Kassenbericht, der in Verbindung mit dem allgemeinen Vereinsberichte eine aufsteigende Linie feststellt. Prälat Hnizdill berichtete über den Stand des Dirschke-Fonds, der sich nun schon auf zirka 2400 ℳ beläuft und der bestimmt ist, Unterstützungen für schlesische Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule zu gewähren. Wünschenswert ist es, daß der Fonds durch einen Wohltäter bald zu der Höhe gelange, daß er endlich seinen Zwecken dienstbar gemacht werden könnte. In der freien Diskussion schnitt Referent die Frage an, ob es nicht im Interesse einer leichteren Einführung der „Vatikana" läge, wenn dieselbe mit moderner Notation, vielleicht nach Dr. Mathias, in Gebrauch genommen würde. Ihm wurde darin sekundiert von Musiklehrer Osburg, der auch in der Debatte über die Gesangbuchfrage das Wort ergriff und aus der Innsbrucker Generalversammlung darlegte, wie es mit den 25 ausgewählten Liedern stehe. Leider mußten wir hiebei vernehmen, daß eine Einigung noch weit im Felde liege. Es ist ein trauriges Zeichen, daß man nicht einmal 25 Gesänge aufbringt, in denen man den Höchsten mit einem Munde lobsinge. Aus diesen düsteren Betrachtungen riß uns das Erscheinen des P. Molitor, der uns in der Vatikana praktische Anleitung geben wollte. Es wurde die Missa „Os justi" und als ständige Gesänge die „Missa de Angelis" geübt. Mit Feuereifer gingen wir daran. Es war ein schweres Werk, unsere liebe Medizäa zu verleugnen und der neuen Weise Stimme und Ohr zu leihen, aber mit nie ermüdendem Mute griff der Ordensmann immer wieder den Faden auf und brachte seine jungen und alten Schüler zu einem leidlichen Resultate. Soviel steht fest, daß die Vatikana melodienreicher ist, und daß sie geeignet ist, bei sorgfältigem Vortrage erbaulich zu wirken. Aber Atemkünstler müssen wir werden. — Am Abend fand man sich zur Erholung im Restaurant auf dem nahen Steinberg wieder. Es gab dort einige heitere Stunden, in denen auch der Humor im Gesange zur Geltung kam. Der Freitagmorgen rief uns aufs Orgelchor, damit wir dort unter Leitung unseres Chorallehrers die geübten Gesänge während des Hochamtes ausführen sollten. Schüchtern bemühten wir uns, den gestellten Anforderungen gerecht zu werden und so ziemlich gelang es uns. Nur möchte ich bezweifeln, daß wir alles zur Erbauung der Beter ausführten. Indes der Versuch war von bestem Willen geleitet und unser geistlicher Lehrer war mit uns zufrieden. — Damit war die Laubaner Tagung zu Ende gekommen. Ein Teil der Gäste machte noch der unweit gelegenen Queistalsperre einen Besuch; wir Restanten zogen ermüdet und doch erfreut nach den heimatlichen Hütten. Möchte der Breslauer Diözesanverband unter seinem eifrig wirkenden Präses, dem Ehrendomherrn Staude, weitere Fortschritte nach innen und außen machen und das Lob Gottes und seiner Heiligen immer vollkommener gestalten.

Sprottau (Schlesien). Klemens Baier.

4. Jahresbericht über die Tätigkeit des **Diözesan-Cäcilienvereins Metz** von April 1910 bis Juli 1911. Der heutige Jahresbericht knüpft naturgemäß an die letzte Generalversammlung an, welche am 14. April 1910 in Metz stattgefunden hat. Dabei ist es eine Pflicht der Dankbarkeit, an dieser Stelle in einigen Worten zu erinnern an den nur wenige Wochen nach jener Generalversammlung unserem Verein durch den Tod entrissenen I. Vizepräsidenten, den hochwürdigen Herrn Alfons Fritz, Direktor des Konvikts St. Augustin in Metz. Seit 1907 war er I. Vizepräsident und zugleich Schriftführer unsers Vereins. Seit April 1909 mußte H. Fritz an Stelle des erkrankten und dann zurückgetretenen Diözesanpräses die Vereinsleitung ganz übernehmen. Ihm fiel daher auch die meiste Mühe zu bei der Vorbereitung der letzten Generalversammlung. Dieser Arbeit unterzog er sich, obschon ein schlimmes Übel seine Kräfte zu schwächen anfing, dennoch mit großer Bereitwilligkeit und unermüdlichem Eifer. Leider sollte es H. Fritz wegen Verschlimmerung seines Zustandes nicht vergönnt sein, die von ihm vorbereitete Versammlung selbst zu leiten, und schon zwei Monate später, am 23. Juni 1910, ward er von der tückischen Krankheit dahingerafft. Im Vereinsorgan „Cäcilia" erschien bald nachher ein warmer, wohlverdienter Nachruf.

Von der schon erwähnten letzten Generalversammlung wurde die Neuwahl eines Präsidenten vorgenommen. Gewählt wurde H. Scherrier, der sich von jeher um den Kirchengesang in der Diözese, insbesondere aber um den Cäcilienverein seit dessen Gründung große Verdienste erworben hat. Wenn bald darauf der neugewählte Präses vom hochwürdigsten Herrn Bischof von Metz zum Ehrendomherrn ernannt wurde, so war diese Ernennung zugleich auch eine Ehrung des Vereines selbst und eine Anerkennung der Tätigkeit des Vereins in der Diözese.

Um den Vereinspräses zu entlasten, beziehungsweise in seiner Tätigkeit nach außen zu unterstützen, wurden von der Versammlung drei Herren ernannt: Pfarrer Heymes-Münzthal, Pfarrer Schwartz-Geßlingen und Pfarrer Weyland-Montois-la-Montagne. Sie sollen nämlich, jeder in seinem Bezirk, den Präses, im Falle dieser verhindert ist, vertreten. Dies gilt besonders bei Abhaltung von Konferenzen und Instruktionskursen und bei Einrichtung von Chören. Diese Einrichtung wird späterhin noch mehr, als es im verflossenen Jahre geschehen konnte, für die Tätigkeit des Vereins von Nutzen sein.

Was im einzelnen die Tätigkeit des Vereins betrifft, so hielt der engere Vorstand in Metz sieben Sitzungen. Außerdem wurde, wie gewöhnlich, der Gesamtvorstand zweimal zusammenberufen. Kantonalversammlungen gab es in Saaralben, Remilly, Kirchnaumen, St. Avold, außerdem mehrere Kurse in verschiedenen Anstalten.

Ferner ist es dem Vorstand gelungen, für alle Archipresbyterate (Kantone) Vertrauensmänner zu gewinnen. Insbesondere sind endlich auch solche in den einzelnen Kantonen französischer Sprache angestellt worden, so daß bestimmte Aussicht vorhanden ist, daß der Verein auch in diesen Distrikten französischer Sprache immer mehr Fuß fassen wird.

Folgendes ist der Stand des Vereins am 27. Juli 1911: 227 Einzelmitglieder und 100 Chöre.

Daß die Editio Vaticana, wenigstens zum Teil, eingeführt ist, braucht kaum erwähnt zu werden, und sobald ein Vesperale vorhanden sein wird, werden die meisten Pfarreien die Editio Vaticana einführen.

Berichterstatter: J. P. This, Oberlehrer.

5. Bericht über den Diözesan-Cäcilienverein **Paderborn** für das Jahr 1911. Der Cäcilienverein der Diözese Paderborn umfaßt zurzeit 130 Vereine, von denen 105 in 12 Bezirksvereinen im westlichen Teile der Diözese organisiert sind; für Thüringen und einen Teil von Sachsen besteht ein besonderer Bezirksverein mit den Kirchenchören der Städte Erfurt, Halle und Weißenfels. Die ferneren 25 Kirchenchöre konnten einem Bezirksverein bisher nicht angegliedert werden. Neu beigetreten sind dem Diözesanverein die Pfarrvereine in Eving, Holthausen, Witten (St. Joseph), Hohenlimburg, Lünen-Süd, Hordel, Hamm (B. M. V.), Berghofen, Bochum (Kreuzkirche), Dessau, Steinheim, Altenbergen, Niedersfeld, Paderborn (Jesuiten-, Bußdorf- und Herz-Jesu-Kirche), Remblinghausen, Delitzsch und Irmgarteichen.

Der Vorstand des Diözesanvereins hatte für den 5. April d. J. die Dechanten und Bezirkspräsides aus dem westfälischen Anteil der Diözese zu einer kirchenmusikalischen Konferenz nach Paderborn eingeladen, die der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Karl Joseph Schulte mit einer bedeutsamen Ansprache eröffnete (cfr. Cäcilienvereinsorgan 1911, 6. Heft, Seite 97 f.). Ähnliche Konferenzen, an welchen außer den Geistlichen auch die Lehrpersonen des Dekanates teilnahmen, fanden statt in Brakel am 26. Juli für das Dekanat Brakel und am 11. Dezember in Rheda für die Dekanate Wiedenbrück und Rietberg. Auch in den fünf Vorstandssitzungen des Diözesanvereins wurde der weitere Ausbau und die Organisation des Vereins besprochen.

Die diesjährige (14.) Generalversammlung war für den 9. Oktober nach Bochum einberufen worden, wo der Propsteikirchenchor unter Leitung des Lehrers Winkelmann die Vorbereitungen übernommen hatte. Während des feierlichen Levitenhochamtes kam Nekes' Missa „O Crux, ave" für 6 stimmigen gemischten Chor zum Vortrag; die wechselnden Teile wurden nach der Vatikana vorgetragen; die Orgel (Lehrer Sarrazin) spielte nach dem Offertorium das Intermezzo aus Regers Op. 30, nach dem letzten Segen: J. S. Bach, Fuge über ein Thema von Corelli (H-moll). Die Nachmittagsandacht verlief nach folgender Ordnung:

Vorspiel für Orgel: Fughette von J. Rheinberger in B-dur aus Op. 123a. — „Ad te levavi", Choral-Introitus in Dom. I. Adventus. (Ed. Vat.) — „Ave Maria, gratia plena", 1stimmiges deutsches Kirchenlied. (Nr. 55 aus Sursum corda.) — „Viderunt omnes", Choral-Grad. aus der 3. Weihnachtsmesse. (Ed. Vat.)

— J. S. Bach, Choralvorspiel „Herzlich tut mich verlangen". (Für Orgel Nr. 102.) — „Populo meus" für 4 stimmigen gemischten Chor von Vittoria. — „Lamed. Matribus suis dixerunt". Lamentatio in Parasceve für 4 und 5 Stimmen von F. Witt, Op. 21a. — Choral-Alleluja und -Sequenz aus der Ostermesse. (Ed. Vat.) — „Confirma hoc, Deus" für 4 stimmigen gemischten Chor von M. Haller, Op. 15. — „Komm, o liebreichster Tröster mein", 1 stimmiges deutsches Kirchenlied. (Nr. 184 aus Sursum corda.) — „O salutaris hostia", für 4 stimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von P. Griesbacher, Op. 19. — „Die Palme", Marienlied für 4 stimmigen gemischten Chor von M. Haller, Op. 17 a. — „Timete Dominum", Grad. in festo Omnium Sanctorum für 4 stimmigen gemischten Chor von Fr. Schmidt. — J. Rheinberger, Intermezzo aus Orgelsonate in Es-moll. — „Tantum ergo" und „Genitori" für 4 stimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von P. Griesbacher, Op. 19. — Präludium und Fuge in C-moll für Orgel von Felix Mendelssohn, Op. 37.

In der Festversammlung wurde des hochseligen Bischofs Dr. Wilhelm Schneider und des verstorbenen Generalpräses Dr. F. X. Haberl in pietätvoller Dankbarkeit gedacht. Der Protektor des Diözesanvereins, Bischof Karl Joseph, hatte der Versammlung zuhänden des Diözesanpräses folgendes Schreiben übersandt:

„Der in Bochum am 9. d. M. tagenden Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereines habe ich schon im Amtlichen Kirchenblatte offiziell meine herzlichen oberhirtlichen Wünsche gewidmet. Da ich aber von Jugend auf den Arbeiten und Bestrebungen des Cäcilienvereins nahegestanden und die innigsten Sympathien für die res Caeciliana bis heute treu bewahrt habe, drängt es mich, noch ein besonderes Geleitwort Ihnen auf die Reise zur Generalversammlung mitzugeben. Danken Sie gütigst in meinem Namen den lieben in Bochum versammelten Cäcilianern für ihre selbstlose und opferfreudige Hingabe an die verschiedenen Zweige der kirchlichen Musik, für ihre nachahmenswerte Begeisterung, mit der sie den Bestimmungen der heiligen Kirche über den liturgischen Gesang entsprechen, für das edle Streben, immer vollkommener Gottes Lob im Gottesdienst zu singen. Auf meinen vielfachen Firmungsreisen erfahre ich, wieviel für guten Chor- und Volksgesang, für würdiges Orgelspiel an manchen Orten Gott Dank getan wird, an anderen Orten dagegen noch zu tun bleibt. Möge das Ziel des Diözesanverbandes, in jede Pfarrei einen tüchtigen Cäcilienverein zu bringen, recht bald erreicht sein. Den Teilnehmern an der Generalversammlung sende ich von Herzen den oberhirtlichen Segen. In herzlicher Verehrung und Liebe

Ew. Hochw. ergebenster † Karl Joseph, B. v. P."

Vikar Hatzfeld-Friedrichroda sprach über das Thema: „Welches sind die besonderen Aufgaben der Kirchenmusik in der Gegenwart?" In der beratenden Versammlung wurde der Rechenschaftsbericht gegeben über Einnahmen und Ausgaben der beiden letzten Jahre; erstere betragen 5500 Mk., letztere 7400 Mk.; das Defizit von 1900 Mk. soll in drei Jahren getilgt sein. Des weiteren wurde die Besoldungsfrage der Organisten, Ausbildung derselben, Diözesangesangbuch ꝛc. behandelt; Generalpräses Prof. Dr. Müller hielt eine instruktive Choralprobe nach der Vatikana (Introitus „Gaudeamus").

Aus den Versammlungen der Bezirksvereine ist zu berichten, daß die Choralsätze überall nach der Editio Vaticana gesungen wurden. Folgende Berichte liegen vor:

1. Der Bezirks-Cäcilienverein für das Dekanat Wattenscheid feierte seine 16. Generalversammlung am 2. Juli in Wattenscheid; Bezirkspräses ist Pfarrer Strunz in Holsterhausen; Kaplan Hoischen-Derne referierte in seinem Festvortrage über das deutsche Kirchenlied und seine Pflege. In der Andacht wurden folgende Kompositionen vorgetragen: Orgelspiel: Tokkata in D-moll von Joh. Seb. Bach. — Kyrie aus Missa I (St. Josephschor Wattenscheid). — Gloria aus Missa I (Kirchenchor Hordel). — Offertorium in festo Immac. Concept. B. M. V. von Jos. Hanisch Op. X. (Kirchenchor Günnigfeld). — Einstimmiges Kirchenlied „Jesu Herz" (Surs. corda Nr. 232 b). — Sanctus aus Missa I (Kirchenchor Höntrop). — Benedictus aus Missa I (Kirchenchor Günnigfeld). — Offertorium: „Veritas mea" von P. Piel, Op. 73 (St. Josephschor Wattenscheid). — Agnus Dei aus Missa I (Propsteichor Wattenscheid). — Orgelspiel: Arie aus Meditationen von J. Rheinberger Op. 167. — Improperien von Palestrina (Propsteichor Wattenscheid). — Einstimmiges Kirchenlied „O Liebe, welcher keine gleicht" (Surs. corda Nr. 199). — „Regina coeli" von A. Sandhage (Kirchenchor Höntrop). — „O mein Jesus, gib mir Schwingen" von Alois Köhler (Kirchenchor Hordel). — Tantum ergo von C. Ett (Propsteichor Wattenscheid). — Orgelspiel: Präludium und Fuge von Max Reger Op. 63.

2. Bezirks-Cäcilienverein für das Dekanat Gelsenkirchen: 3. Generalversammlung am 16. Juli in Rotthausen; Bezirkspräses: Pfarrer Vogel in Gelsenkirchen; Referent: Kaplan Meesmann in Sümmern (Thema: Geschichte des Gregorianischen Choralgesanges). Programm der Andacht: Veni Creator (Choral), Deutsches Kirchenlied: Sursum corda 217 (Kirchenchor Rotthausen). — Choral-Introitus: „Cibavit eos", Kyrie aus Missa solemnis von Ebner, Op. 23, Deutsches Kirchenlied: Sursum corda 214 (Kirchenchor Gelsenkirchen-Bulmke). — Choral-Graduale: „Oculi omnium", Agnus Dei aus Missa „Justitia Domini" von Griesbacher, Op. 28, Deutsches Kirchenlied: Sursum corda 208 (Kirchenchor Gelsenkirchen-St. Georg). — Choral-Alleluja, Sanctus und Benedictus aus Missa in hon. S. Arnoldi von Nekes, Op. 11, Deutsches Kirchenlied: Sursum corda 88 (Propsteikirchenchor Gelsenkirchen). — Choral-Sequenz: „Lauda Sion", Gloria von Nekes aus Missa Op. 45, „Zum Herzen Jesu" von Wiltberger, Op. 20 (Kirchenchor Gelsenkirchen-Schalke). — Offertorium: „Sacerdotes Domini" von Haller, Op. 16, „O Sacrum convivium" von Haller, Op. 16, Deutsches Kirchenlied: Sursum corda 227 (Kirchenchor Gelsenkirchen-Neustadt). — Choral-Communio: „Quotiescumque", Benedictus aus Missa Brevis de S. Apostolis von Mitterer, Op. 35, Deutsches Kirchenlied: Sursum corda 91, (Kirchenchor Gelsenkirchen-Ückendorf). — „Tantum ergo" von Griesbacher, Op. 18 (Kirchenchor Rotthausen).

3. Bezirksversammlung der Cäcilienvereine des Dekanates Hoerde am 6. August in Annen. Das Programm wurde vom dortigen Kirchenchore ausgeführt und bot neben deutschen Kirchenliedern Choralsätze aus der Vatikana, Teile aus Meßkompositionen von Goller und Jaspers, „Wunderschön prächtige" und Tantum ergo von M. Haller, sowie Orgelkompositionen aus „Laudate" von Monar. Kaplan Hoischen-Derne hielt einen Vortrag über die Vatikana. Bezirkspräses: Pfarrer Scharz in Barop.

4. Bezirks-Cäcilienverein für das Dekanat Iserlohn: Versammlung zu Sümmern am 15. Oktober. Bezirkspräses: Pfarrer Gerdes in Iserlohn. Kaplan Meesmann führte in die Elemente

des Chorals ein; der Diözesanpräses hielt eine Choralprobe über den Introitus der 3. Weihnachtsmesse. Programm der Nachmittagsandacht: Orgel: J. Rheinberger, Betrachtung aus Miszellaneen, Op. 174, Nr. 4. — Gebet zur Mutter Gottes für vierstimmigen gemischten Chor von Griesbacher aus „Loblieder" (Kirchenchor Sümmern). — Choral-Introitus aus der Messe des Mariä Himmelfahrtsfestes (Kirchenchor Iserlohn). — Einstimmiges deutsches Kirchenlied (Nr. 263 aus Sursum corda) (Kirchenchor Sümmern). — „Ave Maria" aus der B-dur Messe für Männerchor von J. Rheinberger, Op. 172, Nr. 3 (Kirchenchor Letmathe). — Choral-Graduale aus der Messe des Mariä Himmelfahrtsfestes (Kirchenchor Menden). — „Wie schön scheint die Sonn'", aus der Sammlung „Marienpreis" von Mitterer, Op. 54, Nr. 2 (Kirchenchor Iserlohn). — Choral-Offertorium aus der Messe des Mariä Himmelfahrtsfestes (Kirchenchor Letmathe). — „Jungfrau, wir grüßen dich" von Mitterer, Op. 138 (Kirchenchor Lendringsen). — Choral-Communio aus der Messe des Mariä Himmelfahrtsfestes (Ed. Vat.) (Kirchenchor Sümmern). — Vor dem Marienbilde für vierstimmigen Männerchor von Griesbacher (Kirchenchor Menden). — Orgel: M. Reger „Ave Maria" aus Monologe, Op. 63, Nr. 7. — „Pange lingua" von P. Hr. Zahlfleisch aus Sammlung „Pange lingua" von Goller, Op. 67 mit Orgelbegleitung (Kirchenchor Sümmern). — Sanctus et Benedictus für vierstimmigen gemischten Chor von Meschede (Kirchenchor Iserlohn). — „Jesu, liebster Jesu" von A. Wiltberger, Op. 20 (Kirchenchor Lendringsen). — Agnus Dei aus Missa in hon. S. Clementis von P. Piel, Op. 57 (Kirchenchor Letmathe). — Magnifikat für 3 Männerstimmen mit Orgelbegleitung von E. Stehle (Kirchenchor Menden). — Tantum ergo und Genitori für vierstimmigen gemischten Chor von Ett (Kirchenchor Sümmern). — Orgel: E. Stehle, Phantasie über „O piissima". Finale.

5. Das Dekanat Dortmund (Bezirkspräses: Propst Schwermer) feierte seine Generalversammlung am 29. Oktober in der Franziskanerkirche. Der dortige Kirchenchor führte die Gesänge aus: Morgens beim Hochamt: Haller, Missa in hon. S. Mich. Arch., Op. 71; die Wechselgesänge nach der Vatikana; nachmittags in nachstehender Folge: Präludium und Fuge in D-moll von J. S. Bach. — Offertorium in feria II post Pascha nach dem Grad. Rom. (Vatik. Ausgabe). — „Surrexit pastor bonus" für vierstimmigen gemischten Chor von Haller, Op. 37, Nr. 1. — Trio in C-moll von Krebs für Orgel. — Introitus in festo Ascens. Dom. nach dem Grad. Rom. (Vatik. Ausgabe). — Deutsches Kirchenlied: Sursum corda Nr. 168. — „Venite, exultemus" von K. Wolfrum, Op. 12. (Andante aus der Orgelsonate). — „Veni Sancte Spiritus" für vierstimmigen gemischten Chor von Plag, Op. 27, Nr. 9. — Deutsches Kirchenlied: Sursum corda Nr. 182. — Kanonisches Trio von Rheinberger für Orgel. — „Assumpta est Maria," Offertorium für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von Mitterer, Op. 91, Nr. 4. — Phantasie über „Stille Nacht" von Bartmuß für Orgel. — „Gegrüßet seist du, Königin" für vierstimmigen gemischten Chor von Jaspers, Op. 6, Nr. 1b. — Deutsches Kirchenlied: Sursum corda Nr. 263. — Tantum ergo für fünfstimmigen gemischten Chor von Mitterer, Op. 42, Nr. 5. — Finale in E-dur von Bossi, Op. 118, für Orgel.

6. Die Cäcilienvereine des Dekanates Hagen feierten unter dem Vorsitz des Bezirkspräses, Pfarrer Preising-Hagen, ihr Bezirksfest am 26. November zu Haspe. Der dortige Kirchenchor brachte folgende Kompositionen zum Vortrag: Deutsches Kirchenlied: Sursum corda Nr. 3. — Choral-Introitus: „Os justi". — Kyrie aus der Missa de Sancta Cruce für vierstimmigen gemischten Chor von Karl Allmendinger. — Gloria aus der Missa secunda in hon. B. Mariae V. de Lourdes für dreistimmigen Männerchor von Eduard Stehle. — Choral-Offertorium: „Desiderium animae eius", — Sanctus und Benedictus aus der Missa in hon. S. Elisabeth für zweistimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von Aug. Wiltberger. — Agnus Dei aus der Missa de Sancta Cruce für vierstimmigen gemischten Chor von Allmendinger. — Choral-Communio: „Fidelis servus". — Deutsches Kirchenlied: Sursum corda Nr. 232. — „Dein Nam' ist ruhmgekrönt" für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von Peter Griesbacher. — „In der Unschuld Glanz und Schimmer" für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von Quadflieg. — „Tantum ergo" für vierstimmigen gemischten Chor von Friedrich Schmidt.

7. Der neu gegründete Bezirksverein für das Dekanat Brakel (Bezirkspräses: Pfarrer Wurm-Brakel) hielt die erste Versammlung in Brakel am 26. November ab. Das Programm der Nachmittagsandacht, das vom Brakeler Kirchenchor gesungen wurde, wies Kompositionen auf von Palestrina, Viadana, Casciolini, Brunner, Tresch, Jaspers usw. Hauptlehrer Ewald sprach über das Rezitieren liturgischer Gesangstexte.

Paderborn. Cordes, Domvikar, Diözesanpräses.

6. Die Trierer Landeszeitung brachte vor einiger Zeit von zuverlässiger Seite den nachstehenden Bericht aus dem **Diözesan-Cäcilienverein Trier,** der von den eifrigen Arbeiten im Trierer Bezirk ein schönes Zeugnis ablegt.

Die XV. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diözese Trier fand am 5. November zu **Neunkirchen** (Saar) statt. Im Saargebiet herrscht nicht bloß reges wirtschaftliches, sondern auch religiöses Leben und Streben. Davon legte diese Versammlung eines eminent kirchlichen Vereins wieder beredtes Zeugnis ab.

Vormittags fand in der Marienkirche ein Hochamt statt, bei welchem der Pfarrkirchenchor Hallers bekannte Wolfgang-Messe vortrug, sowie zur heiligen Opferung die Motette „Justorum animae" von Loebmann, für Männerchor übertragen von Kaplan Poetz. Der stattliche, aus zirka 60 Herren bestehende Chor zeichnet sich aus durch gutes Stimmaterial, vornehme Tongebung und — dank der geschickten Direktionsweise seines Chorleiters Detemple — einen durchweg guten Vortrag.

Nachmittags 2½ Uhr war Vortrag von Choralstücken und mehrstimmigen Sätzen durch benachbarte Cäcilienchöre. Es beteiligten sich die Chöre von Eppelborn, Neunkirchen-Herz-Jesu, Hangard, Heiligenwald, St. Wendel, Schiffweiler, Wemmetsweiler, Elversberg, Neunkirchen-Marienkirche, Neunkirchen-St. Vinzenz. Jeder derselben trug ein Choralstück sowie einen mehrstimmigen Satz vor (Kyrie, Gloria, Sanctus, Magnifikat oder eine Motette). Vertreten waren an Komponisten Nekes (dreimal), Witt, Weber, Töpler, Griesbacher, Palestrina (zweimal) und ein Unbekannter aus dem 16. Jahrhundert. Gemischte Chöre (Knaben- und Frauenstimmen) und Männerchöre wechselten miteinander ab, fast alle stark besetzt: für sich allein schon ein

Beweis von dem großen Interesse, das man in der dortigen Gegend dem kirchlichen Gesang entgegenbringt. Alles klappte vortrefflich, die Ordnung und Reihenfolge sowohl als auch die Wiedergabe der sämtlichen Nummern, welche dem Können der beteiligten Vereine alle Ehre machte. Bei der daran sich anschließenden kirchenmusikalischen Andacht erstrahlte der ganze Chorraum in herrlichem elektrischem Lichtglanze.

Um 4 Uhr fanden sich die Vereinsmitglieder in dem geräumigen, stattlichen Saale des katholischen Vereinshauses zur Mitgliederversammlung ein. Saal und Galerie waren voll besetzt. Diözesanpräses Domkapellmeister Stockhausen eröffnete die Versammlung mit einem Dankeswort an diejenigen, welche zum Gelingen der so schön verlaufenen Veranstaltung beigetragen, vor allem an den Pfarrer der Marienkirche, Dr. Mönch, den rührigen Bezirkspräses Pfarrer Kutscher-Neunkirchen-Scheib, sowie die Dirigenten und Chöre. Letzteren widmete er Worte herzlicher Anerkennung, daß sie trotz des anhaltenden strömenden Regens herbeigeeilt seien bis zum letzten Mann. Er habe sich dabei eines Wortes aus dem Munde des jetzigen Generalpräses in der Innsbrucker Generalversammlung erinnert, das da lautete: „Wir Cäcilianer lassen uns an Idealismus von niemanden übertreffen." Die gesanglichen Leistungen der Chöre verdienten aufrichtiges Lob, mehr könne man billigerweise nicht verlangen. Hierauf besprach Redner zwei wichtige Vereinsangelegenheiten: die Choralfrage und die Organisation. Die leitenden Gedanken waren: Es werden häufig Anfragen an mich gerichtet, ob bezw. wann die Vatikanische Choralausgabe in der Diözese eingeführt werde. Antwort: Die Einführung der Vatikana ist beabsichtigt seitens der Behörde, sobald sie vorliegt. Bisher sind nämlich bloß die Gesänge für die Messe erschienen (Graduale). Seit 1908 warten wir auf das Antiphonale bezw. Vesperale. Neuesten Nachrichten zufolge haben sich weitere Hindernisse für ein baldiges Erscheinen desselben eingestellt. Es bleibt demnach wahrscheinlich zunächst nichts anderes übrig, als Abwarten. Dies ist aber nicht gleichbedeutend mit Untätigsein auf dem Gebiete des Chorals. Die Medizäische Ausgabe war und ist eine gute Vorschule für die Einführung der Vatikanischen. Ist diese auch ohne Frage künstlerisch vollkommener und konsequenter, so läßt sich anderseits auch mit den Gesängen der Medizäa gut, schön und eindrucksvoll singen. Dies haben die Choralvorträge bei der heutigen Versammlung wiederum bewiesen, die alle namentlich fließend und lebendig vorgetragen wurden. Die Dirigenten sollen mit der theoretischen Seite des neuen Chorals schon jetzt fleißig sich beschäftigen. Empfehlenswert ist für dieses Studium ganz besonders die Choralschule von Johner, O. S. B.

Sowohl auf der Frankfurter Konferenz der Diözesanpräsides als bei den Verhandlungen der Innsbrucker Generalversammlung wurde es als dringend notwendig bezeichnet, daß die einzelnen Diözesanvereine besser organisiert werden. Innerhalb unserer Diözese herrscht in verschiedenen Bezirken großes Interesse, finden regelmäßige Versammlungen statt und blüht daher der Kirchengesang in recht erfreulicher Weise, während in manchen Dekanaten die Kirchenmusik wenig Förderung erfährt. Die bevorstehende Einführung der Vatikanischen Ausgabe, welche viel höhere Anforderungen an die Kirchenchöre stellt, macht eine geschlossene Organisation und mehr Leben auch in diesen Bezirken zur dringenden Notwendigkeit. Dieses Ziel zu erreichen, sei heute vor allem auf ein sehr wirksames Mittel hingewiesen: Jeder Cäcilienchor halte das „Cäcilienvereinsorgan"! Dieses bietet instruktive Aufsätze wissenschaftlichen und praktischen Inhalts, aufmunternde Berichte über die Tätigkeit anderer Cäcilienvereine und -chöre, die interessantesten Mitteilungen aus dem Reiche der gesamten Musik und soll demnächst noch eine eigene Beilage für die Sänger erhalten. Ferner enthält diese Zeitschrift den sog. Vereinskatalog, d. h. die Referate über die neu erscheinenden Kompositionen kirchenmusikalischer Art. Die erste Nummer des Jahrganges 1912 wird allen angeschlossenen Chören als Probenummer zugehen. Der bisherige Jahresbeitrag wird von 3 ℳ auf 4 ℳ erhöht. Dafür erhalten die Chöre das Vereinsorgan durch Vermittlung des Diözesanvorstandes ohne weitere Kosten zugesandt. Der dadurch der Kasse des Diözesanvereins zufließende Reingewinn dient vor allem dazu, die Kosten für die Generalversammlungen ꝛc. zu bestreiten. Das Vereinsorgan soll in Zukunft auch die Mitteilungen an die angeschlossenen Vereine enthalten. — Dieser Vorschlag des Diözesanpräses wurde durch die Versammlung zum Beschluß erhoben. Hierauf folgte die Ergänzung des Vorstandes. An Stelle des verstorbenen Herrn Definitors Burgund-Gelsdorf wird Herr Pfarrer Schroeder-Nalbach zum zweiten Vizepräses gewählt. Das Amt des Sekretärs wird Herrn Domorganist Boslet übertragen, da das bisherige Vorstandsmitglied Domorganist Kehrer der Diözese nicht mehr angehört. Als zweiter Redner sprach Bezirkspräses Pfarrer Kutscher über das wichtige Thema: „Wie gewinnen und erhalten wir — Dirigenten und Sänger — die so notwendige Berufsfreudigkeit im Dienste der Kirchenmusik?" Die bis gegen 8 Uhr währende Versammlung wurde noch verschönt durch gesangliche Darbietungen der einzelnen Chöre und eine Reihe gut gewählter Orchesterstücke der ganz vortrefflichen Grubenkapelle „König". Den beiden Reden wie den musikalischen Vorträgen lauschten die Zuhörer mit größtem Interesse und spendeten warmen Beifall. Es war ein schönes, harmonisch verlaufenes Fest von reicher Anregung für alle Beteiligten.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Pfarr-Cäcilienverein Deggendorf. 22. November 1911, Musikalischer Abend (zugleich Generalversammlung des Vereins). Programm: 1. Ouverture zur Oper „Die Zigeunerin" von Balfé. 2. Weihegesang an die heilige Cäcilia, Männerchor mit Baritonsolo von Oberhoffer (Baritonsolo: Herr Lehrer Schmid

von Greising). 3. Erledigung der Vereinsangelegenheiten und Bericht über die Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Innsbruck. 4. a) Im Waldgeheg, b) Lind duftig hält die Maiennacht, gemischte Chöre von L. Ebner. 5. Meditation für Violine, Chor, Klavier und Harmonium von Bach. 6. a) Der selt'ne Beter, b) Der heilige Franziskus, Balladen für Baß-Solo mit Klavier von Loewe (Baß-Solo: Herr Rechtsanwalt G. Eder). 7. Suite I. Peer Gynt (I. Satz: Morgenstimmung; II. Satz: Ases Tod; III. Satz: Anitras Tanz; IV. Satz: In den Hallen des Bergkönigs) von Ed. Grieg. 8. a) Auf dem See, b) Die Sterne, gemischte Chöre von J. Mitterer. 9. Schlußchor aus „Elias" II. Teil von F. Mendelssohn. 10. Spanische Rhapsodie von Richardy.

2. Domchor **Eichstätt.** Dienstag, den 11. Juli 1911, Konzert. I. Abteilung: Tripelkonzert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchesterbegleitung von L. van Beethoven, Opus 56; Allegro, Largo, Rondo alla Polacca. (Klavier: Frau Landgerichtsrat Laucher, Violine: Herr Musikleiter Müller, Violoncell: Herr Landgerichtsrat Laucher.) II. Abteilung: Kompositionen des Herrn Domorganisten Johann Schindler in Eichstätt. 1. Hochsommernacht für 6st. Chor. 2. Zwei Lieder a) Vor dem Gewitter, b) Mein Lieblingsplätzchen (Herr Dr. Martin Kennerknecht). 3. Kindesschlummer für Frauenchor und Klavier. 4. Sonate in G für Violine und Klavier. Largo, Allegro moderato, Adagio cantabile (Thema mit Variationen), Scherzo, Allegro. (Herren Musikleiter Müller und Schindler.) 5. Der 2. Psalm für Tenorsolo, gemischten und Kinderchor, Orgel und Orchester. Dirigenten: zu I und II 1 und 3 Herr Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann, zu II 5 der Komponist.

3. Für das am 25. Oktober 1911 veranstaltete Konzert des Cäcilienvereins von St. Martin in **Freiburg i. B.** (Leitung: Kgl. Musikdirektor Joh. Diebold) war die nachfolgende Vortragsfolge aufgestellt worden: 1. Preis dir, Gottheit, Hymne für 4st. gem. Chor mit Pianoforte von W. A. Mozart. 2. Sonate in F-dur für Pianoforte zu 4 Händen, I. und III. Satz von W. A. Mozart (Frl. M. Schlegel und Herr J. Diebold). 3. Drei deutsche Madrigale für gem. Chor: a) Innsbruck ich muß dich lassen; von Heinr. Isaak, 1539; b) Jungfrau, dein schön Gestalt; von Hans Leo Hasler, 1564; c) Gott bhüte dich; von Lechner, 1580. 4. Romanze in G-dur (Violin-Solo und Pianoforte) von L. v. Beethoven (Herr Kempf). 5. Zwei gemischte Chöre: a) Es ist das Glück ein flüchtig Ding; von J. Dürrner; b) An der Kirche wohnt der Priester; von M. Hauptmann. 6. Andante in F-dur für Pianoforte; von L. v. Beethoven (Frl. M. Schlegel). 7. Für kleinen gemischten Chor: a) In stiller Nacht; von Joh. Brahms; b) O Mädchen, o komm; bearbeitet von C. Reinecke. 8. Kavatine (Violin-Solo und Pianoforte von Joachim Raff (Herr Kempf). 9. Rondo in G-dur für Pianoforte von L. v. Beethoven (Frl. M. Schlegel). 10. Zwei gemischte Chöre: a) Frühlingslied von C. Hirsch; b) Frosch und Nachtigall (mit Pianoforte) von E. Fromm.

Die „Freiburger Zeitung" vom 30. Oktober 1911 (Nr. 298, erstes Abendblatt) erkennt rühmend an, der Cäcilienverein St. Martin sei für manche Chöre und Dirigenten vorbildlich geworden. „Alle Chöre waren glockenrein, nirgends hatte man den Eindruck der Schwierigkeit. Das läßt sich bei Dilettanten nur in jahrzehntelanger, hingebender Arbeit und bei hervorragender Leitung erreichen." Der Chor verfügt über etwa 80 Stimmen.

4. Der tüchtige Pfarr-Cäcilienverein **Neustadt** (Diözese **Speyer**) hielt Sonntag den 19. November d. J. eine weltliche Cäcilienfeier. Das Programm lautete: 1. Klavierquartett in Es, 1. Satz von L. v. Beethoven. 2. Sacerdotes Domini, 6st. Festoffertorium von F. Kempf. 3. Andante amabile, 2. Satz der Violinsonate in A-dur von L. E. Hafgren (Violine: Herr Konzertmeister Bock), 4. Nicht aber ihm allein; großer Chor mit Fuge aus dem Oratorium Paulus von F. Mendelssohn (Klavierbegleitung: Herr Hauptlehrer Pfeiffer). 5. a) Cantabile von C. Cui, b) Chanson Napolitaine von C. Casella, c) Zigeunertanz von W. Jeral für Cellosolo (Herr Cellovirtuose Frank). 6. Klavierquartett in Es, 2. und 3. Satz von L. v. Beethoven. 7. Violinsonate im Stile der Altmeister von W. Rust (Violine: Herr Konzertmeister Bock). 8. Rhapsodie Nr. 12 für Klavier von F. Liszt. 9. Altheidelberg, Chor im Volkstone von F. Schmidt.

Die „Neustadter Zeitung" brachte in der Nr. 272 (20. November 1911) eine sehr anerkennende Besprechung, aus der wir den Satz herausheben: „Die Durchführung des mit vornehmem, künstlerischem Geschmack zusammengestellten, abwechslungsreichen Programms dokumentierte, daß der Verein seine geachtete Position im Musikleben hiesiger Stadt nicht nur zu behaupten versteht, sondern sich auch auf einer stetig aufwärtssteigenden Bahn gedeihlicher Fortentwicklung bewegt."

5. Sonntag den 29. Oktober 1911 nachmittags führte der Stadtsängerverein „Frohsinn" in **St. Gallen** in der neuen Tonhalle den „Frithjof" von Dr. Ed. Stehle auf. Der Chor war gebildet aus zirka 400 Sängern und Sängerinnen, das Orchester zusammengesetzt aus der städtischen Kapelle von St. Gallen und den Militärkapellen aus Ravensburg und Weingarten. Solisten: Ingeborg — Frau Anna Kämpfert, Kgl. Württ. Kammersängerin aus Frankfurt; Frithjof — Martin Oberdörffer, Konzertsänger in Leipzig; König Ring — Ernst Schwedt, Opernsänger in St. Gallen. Dirigent: Herr Musikdirektor Paul Möller-St. Gallen. Die Aufführung war namentlich in Chor und Orchester glanzvoll und großartig, sicherlich die beste von allen bisherigen Aufführungen des herrlichen Werkes.

Eichstätt. Dr. W. Widmann.

6. Der Cäcilienverein **Sursee** (Schweiz) beging am 19. November 1911 das Titularfest und die Feier des 25jährigen Bestehens (zu dem die Redaktion herzlichen Glückwunsch sendet) mit folgendem Programm: A. Vormittags 9 Uhr in der Pfarrkirche: Feierlicher Gottesdienst mit Ehrenpredigt,

gehalten durch hochw. Herrn Professor Dr. Joseph Beck, Freiburg. Festmesse für Chor und Orgel von O. Ravanello. Ave Maria, für 6 gemischte Stimmen von M. Haller. B. Nachmittags 3 Uhr im Saale des Gasthauses zur „Eisenbahn": Festkonzert. Solisten: Sopran Frl. Margareta Klein, Luzern; Frl. Phil. Beck, Sursee; Tenor Herr Nikl. Moser, Luzern. Chor: Cäcilienverein und Männerchor, einige Gesangsklassen der städtischen Schulen. Orchester: Orchesterverein Sursee. Direktion: Herr Joseph Frei. Programm: 1. Ouverture zur Oper Nabuccodonosor von G. Verdi. 2. Für Sopran: a) Frühlingsglaube, b) Wohin? von F. Schubert. (Frl. M. Klein). 3. Lobgesang, eine Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Opus 52.

Aus Zeit und Leben.

1. Die „Germania" brachte am 9. November ds. Js. (Nr. 258, zweites Blatt) folgende Notiz: **„Breslau,** 7. November. Zum Domkapellmeister ist, der ‚Schlesischen Volkszeitung' zufolge, für den verstorbenen Professor Filke der Komponist Richard Eichy, Klavierlehrer am hiesigen Schlesischen Konservatorium, probeweise für ein Jahr erwählt worden." Gratulamur!

2. Cham. Herr Hans Haertle von hier konnte in diesem Jahre das fünfzigjährige Jubiläum als Mitglied des Pfarr-Cäcilienvereins feiern. Vom Heiligen Vater war dem treuen Kirchensänger das Ehrenkreuz „Pro Ecclesia et Pontifice" aus diesem Anlaß verliehen worden. Eine Jubelfeier (mit Überreichung der päpstlichen Ordensauszeichnung) veranstaltete die Kirchenverwaltung und der Pfarr-Cäcilienverein am 13. November 1911. Der Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins hatte ein herzliches Glückwunschschreiben übersandt.

3. Chorregent an der Dompfarrei und der St. Walburgstadtpfarrei in **Eichstätt** und als solcher Nachfolger des † Herrn Jos. Pilland wurde, da sich (wie bei der Einführung ausdrücklich betont wurde) gar niemand anderer dafür gemeldet hat, Herr Domorganist Joh. Schindler. Derselbe hat 1907 an der Akademie der Tonkunst in München den Rheinbergerpreis zu 600 ℳ gewonnen, 1909 die Akademie als Organist, 1910 als Komponist absolviert. Herr Schindler hat auf der Orgel trotz seiner einundzwanzig Jahre eine ganz erstaunliche Fertigkeit. Über seine kompositorischen Bestrebungen geben die Besprechung seiner Festmesse für Chor und Orgel im Cäcilienvereinsorgan 1911, S. 198–203 und das oben S. 271 abgedruckte Programm des Eichstätter Domchorkonzertes vom 11. Juli d. J. vorläufigen Aufschluß. Bei allem auf die „Moderne" gerichteten Sinn und bei allem Reichtum der Erfindungsgabe ist Herr Schindler ein Mann der sorgfältigsten Durcharbeitung und der klassischen Form. Gerade deshalb bleibt abzuwarten, ob er einmal in weitere cäcilianische Kreise einzudringen vermag.

4. Sonntag den 29. Oktober fand zu **Hamm** i./W. eine Versammlung von Gesanglehrern, Seminarmusiklehrern usf. statt. Musikdirektor Josephson (Duisburg) sprach über die Mängel des heutigen Gesangunterrichtes und die Versuche, ihnen abzuhelfen. Die Versammlung wählte einen siebengliedrigen geschäftsführenden Ausschuß, der die vorbereitenden Schritte unternimmt, um die Bestrebungen zur Förderung des Gesangunterrichtes in allen in Betracht kommenden Kreisen zu organisieren. Der Ausschuß wird Herbst 1912 eine neue Versammlung einberufen, um ihr die weitere Verfolgung der Angelegenheit anheimzugeben.

5. Eine neue Orgel für den **Limburger** Dom. Der altehrwürdige, an Kunstschätzen so reiche Limburger Dom wird demnächst eine neue Orgel bekommen, die aus der bekannten Orgelbauanstalt Johannes Klais in Bonn hervorgegangen ist. Es ist das 467. Werk, das Klais gebaut hat. Mit diesem Orgelwerk hat der Erbauer wiederum ein Meisterwerk geschaffen. Die Orgel enthält 50 Register, die sich auf drei Manuale und Pedal verteilen, und an 3500 Pfeifen. Die innere Anordnung des Orgelwerkes ist ideal. Den Unterbau nehmen die Gebläseanlagen, Windzuführungskanäle und Präzisionsstationen zur Auslösung der Register- und Pfeifenventile ein. An 500 Rohrleitungen verbinden diese Apparate untereinander und mit dem vor der Orgel stehenden Spieltische. Die drei Magazingebläse mit verschiedenem Luftdruck empfangen den Wind direkt von einer elektrisch angetriebenen Doppelturbine. Die Maschine befindet sich mitten unter den Sammelgebläsen, arbeitet vollkommen geräuschlos und braucht nur 1,3 Pferdestärke, was bei der überwältigenden Macht des vollen Werkes fast unbegreiflich erscheint. Der große Vorzug dieser Aufstellung in der Orgel ist augenscheinlich, indem die Luft für die Pfeifen stets aus demselben Raum genommen wird, in welchem auch die Orgel steht. Das gesamte Pfeifenwerk bildet den Oberbau. Die großen Pfeifen sind hier stets nach hinten gesetzt, so daß sich die kleineren nach dem Innern des Domes angliedern. Die Pfeifengruppen der verschiedenen Manuale und des Pedals liegen nebeneinander. Die Stimmen des dritten Klaviers werden von einem Schwellkasten umschlossen, dessen vom Spieltisch aus bewegliche Jalousien ein beliebiges Ab- und Anschwellen des Tones ermöglichen. Der durch seine ausgezeichnete Ausführung ins Auge springende Spieltisch weist bei dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Spielhilfe doch eine dankenswerte Übersichtlichkeit und leichte Handhabung auf.

Die Orgel wurde am Samstag einem Kreise geladener Gäste beim Erbauer vorgeführt. Herr Organist Seidel (Bonn) führte in einer freien Phantasie das Werk in seiner ganzen Schönheit vor. Später wurde

die Orgel noch von anderen Herren gespielt. Auch Vorträge für Violine (Frl. Leipziger und Herr Grasse) und Orgel hörte man. Das Werk funktioniert auf das exakteste, die Intonation ist vollendet, das Tutti klingt voll und majestätisch. Als ganz selten schön mögen erwähnt werden die Hochdruckflöte mit ihrem ausdrucksvollen, gesättigten Ton, die Philomela, Klarinette, Oboe, Vox coelestis usw. Über die Orgel herrschte nur eine Stimme des Lobes. Dem genialen Erbauer Herrn Klais kann man zu dem herrlichen Werke nur volle Bewunderung zollen. Am nächsten Sonntag (25. November) wird der Handelsminister die Orgelbauanstalt besichtigen. (Kölnische Volkszeitung 1911, Nr. 1000, 23. November.)

6. Paderborn. Die hiesige Kirchenmusikschule, die am 16. Oktober d. J. ihren Kursus mit 21 Schülern wieder eröffnete, gewann in Herrn Joseph Petzelt eine neue Lehrkraft. Nach seiner Ausbildung (Regensburg und Leipzig) war J. Petzelt mehrere Jahre als Lehrer an den Konservatorien in Magdeburg und in Barmen tätig. Von seinen Kompositionen (Symphonie; Musikdrama „Alexander" usf.) fand noch jüngst am 8. November d. J. die Romanze für Violine und Klavier bei der Uraufführung in Barmen eine sehr freundliche Aufnahme.

7. In **Regensburg** starb am 21. Dezember 1861 – gerade vor 50 Jahren – der Kanonikus Dr. Proske. Das Grabmonument auf dem Friedhofe unterer Stadt in Regensburg verkündet seine Größe als „Musicae divinae Restaurator ingeniosissimus". Der Einfluß wahrhaft großer Männer schwindet nicht; er wächst. Der die Grabinschrift für den seligen Dr. Proske entwarf, konnte nicht ahnen, von wie weittragendem Einflusse das Wirken des großen Toten für die Entwicklung der heiligen Musik sein werde. Die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins erinnern sich seiner Verdienste in diesen Tagen mit herzlicher Dankbarkeit. Have, pia anima!

Dr. Karl Weinmann, Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule, hat in einem hübschen Buch (Karl Proske; Verlag von Fr. Pustet; 1909; gebunden 1 ℳ) das Andenken an diesen „Restaurator der klassischen Kirchenmusik" in pietätvoller Darstellung erneuert und gefestigt. Wir dürfen unserer Toten nicht vergessen.

8. Die Kirchenmusikschule in **Regensburg** beging diesmal den Tag der heiligen Cäcilia besonders festlich, da sie in diesem Jahre den Kursus bereits am 17. Oktober begonnen hatte. Die Festpredigt hielt der Prior des Augustinerklosters bei S. Caecilia in Regensburg, P. A. Märkl; sie ist in der Regensburger Musica sacra 1911, S. 241–244 mitgeteilt. Der Hochwürdigste Herr Diözesanbischof Dr. Antonius von Henle hielt selbst den Festgottesdienst in der Cäcilienkirche und besuchte darauf die Kirchenmusikschule; in einer Ansprache betonte er die Schönheit und treue Pflege des sog. Palestrinastiles.

9. Der Diözesan-Cäcilienverein von Seckau-Graz veranstaltete in den Tagen vom 18.–22. Sept. in **Graz** einen kirchenmusikalischen Instruktionskursus, zu dem sich über 30 Herren einfanden. P. Michael Horn O. S. B. sprach über den gregorianischen Choral nach der offiziellen Ausgabe und übte eine große Zahl gregorianischer Gesänge mit den Kursteilnehmern ein. Domkapellmeister J. G. Meuerer behandelte Harmonielehre und Orgelspiel, Prof. Kortschak Gesangspädagogik und Stimmbildung, Diözesanpräses Dr. Faist liturgische Regeln über Kirchenmusik.

Der nachstehende Bericht des Diözesanpräses gibt nähere Mitteilung über die interessante und wertvolle Veranstaltung.

„Seit dem Jahre 1905 wurden in unserer Diözese regelmäßig alternierend Organistenkurse in Graz und Musikproduktionen mit Versammlung außerhalb Graz veranstaltet. In dieses Jahr fiel ein Organisten-Instruktionskurs, welcher in den Tagen vom 18. bis 22. September inkl. im Cäcilienvereinssaale zu Graz abgehalten wurde. Mit Rücksicht auf die Tatsache, daß bereits elf derartige Kurse vorausgegangen sind, war der Besuch diesmal ein sehr guter zu nennen. Es waren 30 Organisten vom Lande erschienen, der Mehrzahl nach Lehrer; außerdem ein Herr und drei Frauen aus Graz. Zu erwähnen sind auch zwei nicht unserer Diözese angehörige Teilnehmer, nämlich ein Herr Lehrer aus Rosental im Böhmerwalde und der Inhaber der Organistenschule in Cilli (Untersteiermark). –

Die Versammlung wurde am 18. September 9 Uhr vormittags vom Diözesanpräses Dr. Faist mit einer kurzen Ansprache eröffnet, worauf Herr Chordirektor P. Michael Horn den Unterricht im offiziellen Chorale aufnahm. Es wurden alle gewöhnlich beim Gottesdienste zur Verwendung kommenden Gesänge in die Aufmerksamkeit fesselnder Weise analysiert und einstudiert. – Herr Domchordirektor J. G. Meuerer trug durch mehrere Stunden die wichtigsten Gesetze der Harmonielehre, speziell der Modulationstheorie vor. Ferner leitete er durch mehrere Stunden die praktischen Übungen auf der Vereinsorgel. – Professor Joh. Kortschak hielt einige Vorträge über Gesangspädagogik und Stimmbildung und legte den praktischen Übungen die 3stimmige Messe in hon. S. Mariae Consolatricis von Ign. Mitterer zugrunde. – Endlich behandelte der Unterzeichnete durch zwei Stunden die wichtigsten liturgischen Vorschriften für die Kirchenmusik auf Grund des „Motu proprio". –

Um den Kursisten auch die kirchenmusikalische Praxis vorzuführen und dieselben mit neueren Werken bekannt zu machen, wurden in der Hof- und Domkirche zwei Segensandachten und ein Hochamt abgehalten. Seine Fürstbischöfl. Gnaden Dr. Leopold Schuster ehrte den Verein und bekundete sein Interesse an der Kirchenmusik durch die Zelebrierung eines feierlichen Pontifikalamtes. –

Freitag den 22. zu Mittag wurde der Kurs durch den Diözesanpräses beschlossen. Derselbe betonte und bedauerte in der Schlußrede den völligen Niedergang des deutschen Volksgesanges und empfahl, zunächst besonders die Segenlieder und das Predigtlied vor dem Untergange zu retten; aber auch sonst auf die Pflege des Volksgesanges bedacht zu sein. Er forderte die Teilnehmer auf, von Zeit zu Zeit Berichte einzusenden, wenn solche vom Präses erbeten würden und sprach Worte des Dankes an die Lehrer wie an die Teilnehmer des Kurses. Der ganze Verlauf des Kurses machte einen günstigen Eindruck.

Das Programm der kirchenmusikalischen Darbietungen, welches vom Domchore unter Leitung des Chordirektors J. G. Meuerer in vollkommen befriedigender Weise durchgeführt wurde, war folgendes:

Mittwoch den 20. September 5 Uhr nachmittags: Tantum ergo, 4st. mit Orgel von V. Goller. Lauretanische Litanei, 8st. a cappella von J. Tresch. Zwei Herz-Jesulieder, 4st. a cappella von Dr. Faist. — Donnerstag den 21. September 9 Uhr vormittags: Ecce sacerdos, 6st. a cappella von M. Haller. Introitus und Communio choraliter (Editio Vat.). Missa in G für gem. Chor a cappella von J. Rheinberger. Credo aus der „Missa de Spiritu sancto", 4st. mit Orgel von L. Ebner. Graduale „Beatus vir", 4st. a cappella von Wendler. Offertorium: „Posuisti Domine" rezitiert. Hierauf die Motette „O rex gloriae", 4st. a cappella von M. Haller. Nachmittags 5 Uhr: Tantum ergo, 7st. a cappella von P. Griesbacher. Hymnus „Verbum supernum", 4st. mit Orgel von A. Faist. Motette „O esca viatorum" für 8st. Chor und Orgel von J. Meuerer. Salve Regina von P. Griesbacher. Nach dem Segen zwei Marienlieder für gemischten Chor a cappella von J. G. Meuerer. Dr. A. Faist, z. Z. Diözesanpräses."

10. In **Temesvár** (Ungarn) fand vor einiger Zeit ein kirchenmusikalischer Kursus statt, den der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Glattfelder vorher schon eindringlich empfohlen hatte. Prof. Desider Járosy und Prof. Kamillo Grunewald haben sich um ihn sehr große Verdienste erworben. Mögen diese Bestrebungen in Ungarn immer kräftiger gedeihen!

11. Rom. Zum Nachfolger des hochverdienten † Filippo Capocci (s. oben S. 191) in der Stellung als Kapellmeister an der Lateranbasilika wurde der H. H. Raffael Casimiri vom Kapitel einstimmig erwählt. Herzlichen Glückwunsch!

Im Lesezimmer.

1. Eine ganz meisterhafte Untersuchung über den **Ursprung des Ambrosianischen Lobgesanges** aus der Feder unseres verehrten Mitarbeiters Klemens Blume S. J. lesen wir in den Stimmen aus Maria-Laach, 1911 II 274—87, 401—14 und 487—503. Niemand, der sich für den Ursprung und die Entwicklung des Te Deum interessiert, wird an dieser inhaltreichen und soliden Studie vorübergehen dürfen. „Jedenfalls haben wir im Te Deum nicht nur einen herrlichen, sondern auch einen altehrwürdigen Lobgesang, dessen erster Grundstock mehr als wahrscheinlich bereits im 3. Jahrhundert aus den Illationen oder Präfationen in der Kirche des Abendlandes, also als ein lateinisches Originallied, herauswuchs, zunächst einen doxologischen Charakter zur Verherrlichung des dreieinigen Gottes tragend. Er mehrte sich etwa Mitte des 4. Jahrhunderts durch den Lobpreis auf Christus, dem wohl nicht lange nachher ein Bittgebet in Psalmenversen als würdiger Abschluß beigefügt wurde."

2. Das Alter der Peregrinatio Aetheriae behandelt Anton Baumstark im Oriens christianus (1911, Neue Serie, Band 1, Heft 1, Seite 32—76). Er spricht sich in längerer Begründung zugunsten des traditionellen Ansatzes (in das ausgehende 4. Jahrhundert) aus, wie er es bereits in der kurzen Besprechung der Studie von K. Meister seinerzeit in der Rassegna Gregoriana 1909, Sp. 535—40 getan hatte. K. Meister hatte für die Jahre 533—540 als Entstehungszeit dieser für die liturgiegeschichtliche Forschung so bedeutsamen Schrift plädiert. Vgl. auch oben Seite 172.

3. Mit der Aufschrift Egeria ou Aetheria? **(Egeria oder Aetheria?)** veröffentlicht Zach. García S. J. einen kleinen Aufsatz in den Analecta Bollandiana (1911, Seite 444—7). Er hält den Namen „Aetheria" der Pilgerin für besser begründet als „Egeria"; letzteres sei nur eine phonetische und orthographische Ableitung von Aetheria.

4. Das im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft von Arnold Schering herausgegebene **Bach-Jahrbuch, 7. Jahrgang 1910** (Leipzig, Breitkopf & Härtel) bringt acht Aufsätze, eine Anzahl von Kritiken über Neuerscheinungen und den Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Duisburg (7. Juni 1910). Das Bach-Jahrbuch ist längst den Verehrern des Thomaskantors ein bekannter und lieber Freund geworden. Wenn auch manches in Bachs Musik zunächst für den evangelischen Gottesdienst bestimmt ist, — dieser Bach, der ein Ozean ist, bietet auch uns katholischen Kirchenmusikern genug und übergenug für Studium und Praxis.

5. Richard Wagners Psyche erörtert J. Kreitmaier S. J. in den Stimmen aus Maria-Laach 1911 II 117—31 und 258—73 mit Bezugnahme auf Wagners Memoiren und Briefe.

6. Ein kleines Heft über **Die musikalischen Verzierungen** (mit einem Anhang: Gebräuchliche Abkürzungen und Erleichterungen in der Notenschrift) gab Wendel Wiltberger bei P. Hanstein in Bonn (50 ₰) „als Beigabe zu jeder Schule" heraus. Es ist eine knappe und populäre Zusammenstellung von dem, was jeder Musiker mindestens über die Sache wissen muß.

7. Zehn Araukanerlieder teilt Fray Félix José de Augusta, Kapuziner der bayerischen Provinz, Missionär in Chile, in der vortrefflichen Zeitschrift Anthropos (1911, Seite 684—98) mit. „Araukaner sind die Indianer, welche das ganze Land Chile bewohnten, als sich die Spanier dort ansiedelten." In einer gewissen Klasse der Lieder („Meistergesänge" nennt sie in Anlehnung an den Originalausdruck der Autor) finden sich interessante Eigentümlichkeiten. „Dieselben weisen eine Art Dominante auf, in dem Sinne, wie die alten Kirchentonarten sie aufweisen, einen Ton, auf dem die Melodie zu ruhen scheint, der in derselben vorherrscht und auf den sie immer wieder zurückkommt. Eine strophische Wiederholung der Melodie findet sich in derselben nicht, aber eine kadenziöse Abschließung der Verse." Hermann Müller.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. Grabert, Martin, Opus 38. **Drei geistliche Gesänge** für gemischten Chor a cappella. Nr. 1. Meine Seele dürstet nach Gott. Motette für vierstimmigen Chor. Leipzig, Otto Junne. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Nr. 2. Psalm 22: Mein Gott, warum hast du mich verlassen (Karfreitag) für siebenstimmigen Chor. Leipzig, Otto Junne. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Nr. 3. Mache dich auf, werde licht (Epiphanias), Motette für achtstimmigen Chor. Leipzig, Otto Junne. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Ernste und gediegene Musik religiösen Charakters.

2. Lipp, Alban. Melodienstrauß für Streichquartett. Eine Sammlung leicht ausführbarer Originalkompositionen und vorzüglicher Arrangements für zwei Violinen, Viola, Cello (oder Baß). Lieferung 10 Nr. 59—64. Augsburg, Anton Böhm & Sohn. Preis 1 ℳ 80 ₰.

— — Lieferung 11 Nr. 65—71. Augsburg, Anton Böhm & Sohn. Preis 1 ℳ 80 ₰.

— — Lieferung 12 Nr. 72—79. Augsburg, Anton Böhm & Sohn. Preis 1 ℳ 80 ₰.

Märsche und Tänze und andere Sächelchen (Albumblatt, Scherzo u. dgl.) für leichte und leichteste musikalische Unterhaltung.

3. Mittmann, Paul, Opus 138a. **Hoch Kolping!** Hymne für Männerchor mit Klavier- oder neunstimmiger Blech- oder achtzehnstimmiger Blasorchesterbegleitung. Augsburg, Anton Böhm & Sohn. Ausgabe mit Klavier und vierstimmigem Männerchor 2 ℳ, Ausgabe mit Klavier, Männerchor und neunstimmiger Blechmusik 3 ℳ 50 ₰, Ausgabe mit Klavier, Männerchor und zwölfstimmigem Blasorchester 4 ℳ, jede einzelne Singstimme 20 ₰.

Ein frischer, markiger Chor, der den Gesellenvereinen bei festlichen Anlässen gute Dienste leisten wird.

4. Stein, Bruno. Zum Weihnachtsfrieden, Festspiel von Paul Rose für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor, Deklamation und Harmonium. Herausgegeben im Auftrage der Jugend- und Volksschriftenkommission des k. Lehrerverbandes Brandenburg-Pommern von Hans Neunert. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰, Texte à 30 ₰.

Ein kleines, leichtes und ansprechendes Festspiel, das Schulen und besonders Vereinen bei einfachen Verhältnissen als Weihnachtsfeier empfohlen werden kann.

5. Welcker, Max, Opus 17. **Unterm Christbaum.** Kurzes Weihnachtsspiel für die Jugend. Für Sopran- und Altstimmen mit Pianofortebegleitung. Augsburg, Anton Böhm & Sohn. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 2 Singstimmen à 30 ₰, Text und Deklamation 25 ₰.

Schlicht und anspruchslos; für seinen Zweck brauchbar.

6. — — Opus 18. **Christnacht:** Mondesglanz und Schneegepräge, für Männerchor. Augsburg, Anton Böhm & Sohn. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰, jede Stimme 20 ₰.

Verwendbar bei weltlichen Weihnachtsfeiern. Hermann Müller.

(Abgeschlossen am 18. Dezember 1911.)

Das Jahr 1912

steht unmittelbar bevor. Die Kalender für das „neue Jahr" sind schon verkauft und gekauft. Die jüngsten Erscheinungen der Buchliteratur tragen bereits das Datum 1912 auf dem Titelblatt; das alte „Gedruckt in diesem Jahr" gilt für sie nicht. Nun rüstet sich auch die Zeitschriftenliteratur, das Firmenschild zu ändern. Der Jahrgang 1911 dieser Zeitschrift hat in Ausstattung und Druck ein neues Gewand bekommen. Auch nach Seiten des Inhalts und des Umfangs ist der „alte" Jahrgang gegen seine älteren Brüder erheblich vermehrt worden. Der bedeutende Zuwachs an Abonnenten zeigt, daß die Arbeit nicht ganz vergebens gewesen ist. Jedenfalls wollen wir Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins alle zusammen treu weiterarbeiten, um unserem offiziellen Vereinsorgan in bezug auf die innere Gediegenheit und auf den Einfluß nach außen diejenige Stellung dauernd zu sichern, die ihm als dem berufenen Dolmetsch und Vertreter unserer Vereinsbestrebungen allüberall gebührt. In diesem Bestreben möge uns ein Entschluß fördern, den wir mit Neujahr 1912 in die Tat umzusetzen gedenken und den wir hiemit zum ersten Male öffentlich aussprechen. Neben dem **„Cäcilienvereins-Katalog"**, der wie bisher als Beilage unserer Blätter weiter erscheint, wird außerdem eine zweite Beilage beigegeben werden:

Der Chorbote.

„Der Chorbote" will regelmäßig mit dem Cäcilienvereinsorgan bei den Chören, zumal auch bei unseren **Sängern,** seine Aufwartung machen und über Kirchenmusik und Gottesdienst und damit zusammenhängende Themata in **ganz leicht faßlicher, gemeinverständlicher Form** dies und das erzählen, kleine Gedichte bringen usw. Dadurch will er gleichzeitig immer wieder Verständnis und Interesse wecken und fördern für die Ziele und Arbeiten des Cäcilienvereins. Er will nicht bloß **plaudern,** sondern auch in freundlicher Form und mit frischem Ton **anregen.** „Der Chorbote" wird dem Cäcilienvereinsorgan, dessen niedriger Preis (3 ℳ) bestehen bleibt, gratis zugegeben; er kann aber auch für sich, jedoch nur in Partien von wenigstens 5 Stück, bezogen werden. Näheres über ihn soll die Januarnummer unserer Zeitschrift mitteilen. Möge „Der Chorbote" sämtlichen Mitgliedern des Cäcilienvereins und allen Lesern des Vereinsorgans ein lieber Freund werden.

So schließen wir den Jahrgang 1911, wie wir den Jahrgang 1910 geschlossen haben: **„Wir bitten alle Freunde unserer Zeitschrift, uns treu zu bleiben und nach Möglichkeit neue Abonnenten zu gewinnen."**

Die Schriftleitung.

Musikbeilage zum November-Heft 1911
des
Caecilienvereinsorgans.

DIE INTROITUS-PSALMEN

DES

Graduale Romanum

NEBST ANHANG:

Psalmodie im Officium defunctorum.

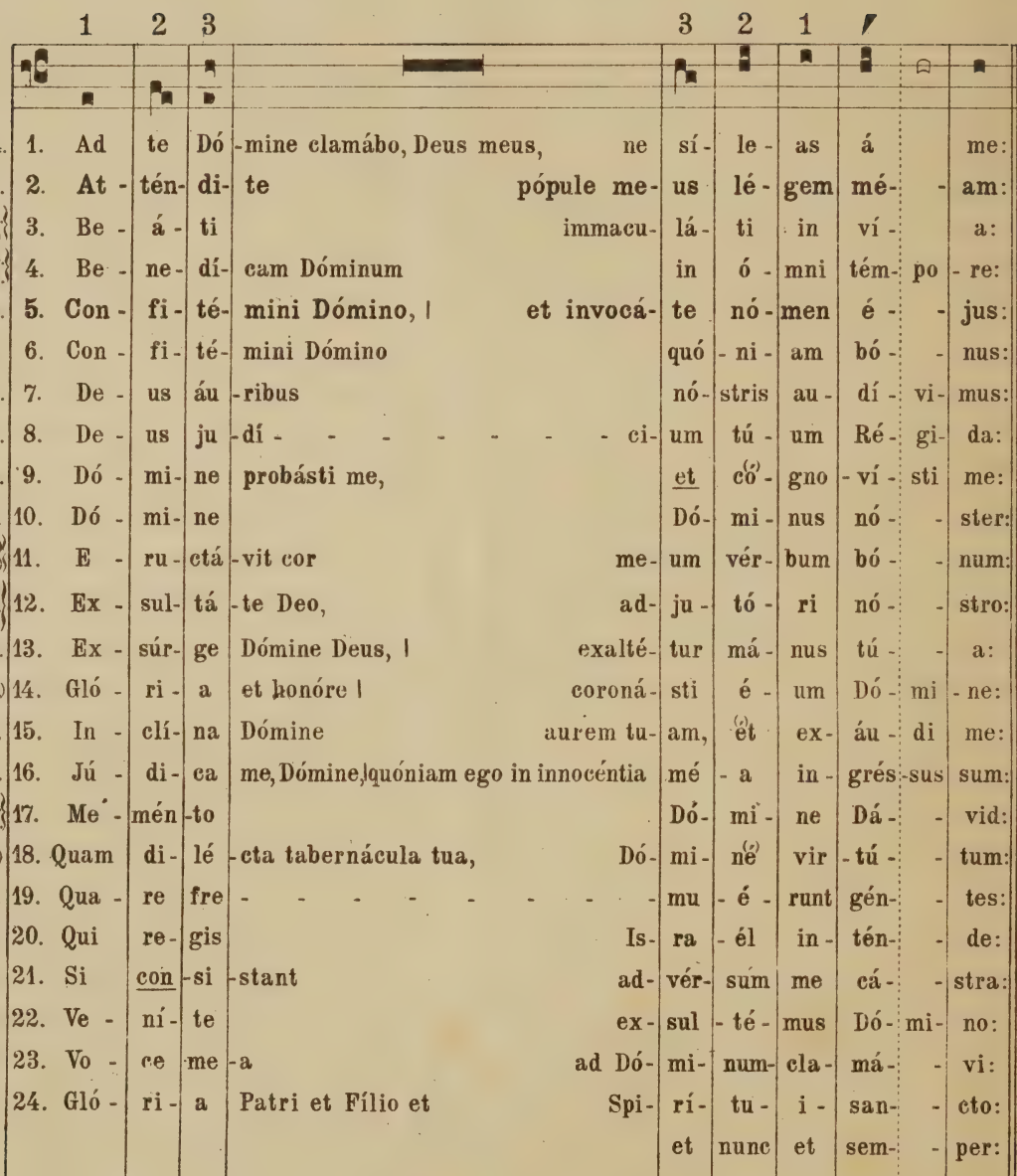
Tonus I.

p. 33. p. 313.	1.	Be -	á -	ti	immacu-	lá -	ti	in	ví -	a:
p. 558.	2.	Be -	á -	tus vir	qui	tí -	met	Dó -	mi -	num:
p. (6) □ p. (84.)	3.	Be -	ne -	dixísti	Dómine	tér -	ram		tú -	am:
p. (40) p. 463.	4.	Bo -	num	est	confi-	té -	ri	Dó -	mi -	no:
□ p. 19. p. 336.	5.	Cœ -	li		enárrant	gló -	ri -	am	Dé -	i:
p. 61.	6.	De -	us,	áuribus		nó -	stris	audí-	vi -	mus:
p. 275.	7.	Dí -	li -	gam te Dómine	forti-	tú -	do		mé -	a:
p. (160.)	8.	Di -	xi:		Custódiam	ví -	as		mé -	as:
p. 244.	9.	Dó -	mi -	nus	illumi-	ná -	ti -	o	mé -	a:
□ p. 486. □ p. 494. □ p. 381. □ p. 517. □ p. (157.)	10.	E -	ru -	ctávit	cor meum	vér -	bum		bó -	num:
p. 102.	11.	Ex -	áu -	di Dómine	ju-	stí -	ti -	am	mé -	am:
□ p. 40. □ p. 550. □ p. 555. □ p. 424.	12.	Ex -	sul -	táte		jú -	sti	in Dó	- mi -	no:
□ p. (124.) p. 112.	13.	In	te	Dómine sperávi,	non confúndar	in	æ -	-	tér -	num:
p. 320.	14.	Læ -	tá -	tus sum in his	quæ	dí -	cta	sunt	mí -	hi:
□ p. 308.	15.	Læ -	tí -	fica	ánimam	sér -	vi		tú -	i:
□ p. 490. p. (197.)	16.	Lau -	dá -	te		pú -	e -	ri Dó	- mi -	num:
□ p. 377. □ p. 289.	17.	Ma -	gnus	Dóminus	et lau-	dá -	bi -	lis	ní -	mis:
p. (2) p. (29.)	18.	Me -	mén-	to		Dó -	mi -	ne	Dá -	vid:
p. 71.	19.	Mi -	se -	rére mei, Deus,	mise-	ré -	re		mé	- i:
□ p. 438.	20.	Mi -	se -	ricórdias Dómini	in æ-	tér -	num	can	- tá -	bo:
p. 401.	21.	Mú -	li -	er, ecce fílius tuus		dí -	xit		Jé -	sus:
p. (152.)	22.	Quem	- ád -	modum desíderat cervus	ad	fón-	tes	a -	quá-	rum:
p. 484.	23.	Sit	no -	men	Dómini	be-	ne -		dí -	ctum:
p. 524.	24.	Be -	ne -	dícam Dóminum	in	ó -	mni	tém -	po -	re:
p. 103. p. 126.	25.	Cœ -	li		enárrant	gló -	ri -	am	Dé -	i:
p. 367.	26.	Dó -	mi -	ne probásti me	et	có -	gno	- ví -	sti	me:
p. 398.	27.	Ex -	sul -	táte Deo	adju-	tó -	ri		nó -	stro:
p. (23.)	28.	Ex -	sul -	táte		ju -	sti in	Dó -	mi -	no:
p. (26.)	29.	No -	li	æmulári	in	mă-	li -	gnán	- ti -	bus:
	30.	Gló -	ri -	a Patri et Fílio	et Spi-	rí -	tu -	i	san-	cto:
					et	nunc	et		sem-	per:

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig

1	2		5	4	3	2	1
1. qui	ám -	bulant in	lé -	ge	Dó -	mi -	ni.
2. in	man	-dátis e-	jus	vó -	let	ní -	mis.
3. a -	ver-	tísti capti-	vi	- tá -	tem	Já -	cob.
4. et	psál	-lere nómini tú-	o	Al -	tís -	si -	me.
5. et	ó -	pera mánuum ejus | annúnti-	at	fir -	ma -	mén	-tum.
6. pa-	tres	nostri annunti-	a -	vé -	runt	nó -	bis.
7. Dó-	mi -	nus firmaméntum meum et refúgium meum | et li-	be-	rá -	tor	mé	- us.
8. ut	non	delínquam	in	lín -	gua	mé	- a.
9. et	sa -	lus mé-	a:	quém	ti -	mé	- bo?
10. di -	co	ego ópe-	ra	mé -	a	ré	- gi.
11. in-	tén	-de depreca-	ti -	ó -	nem	mé	- am.
12. re-	ctos	decet	col-	lau -	dá -	ti -	o.
13. in	ju -	stítia tú-	a	lí -	be -	rá	me.
14. in	do -	mum Dó-	mi	- ni	í -	bi -	mus.
15. quó	- ni -	am ad te, Dómine, | ánimam	mé	- am	le -	vá	- vi.
16. lau	- dá -	te	nó -	men	Dó -	mi	- ni.
17. in	ci -	vitate Dei nostri, | in mon-	te	sán -	cto	é -	jus.
18. et	o -	mnis mansue-	tú	- di -	nis	é -	jus.
19. quó	**- ni -**	**am in te confídit**	**á -**	**ni -**	**ma**	**mé**	**- a.**
20. in	ge -	neratiónem et ge-	ne	- rá -	ti -	ó -	nem.
21. ad	di -	scípulum autem: | Ec-	ce	Má -	ter	tú -	a.
22. i -	ta	desíderat ánima mé-	a	ad	té	Dé -	us.
23. ex	hoc	nunc et ús-	que	in	sæ -	cu -	lum.
24. sem	- per	laus ejus		in	ó -	re	mé	- o.
25. et	ó -	pera mánuum ejus annúnti-	at	fir -	ma -	mén	-tum.
26. tu	co -	gnovísti sessiónem meam | et resurre-	cti	- ó -	nem	mé	- am.
27. ju	- bi -	lá - - - - - - - - - - - -	te	Dé -	o	Já -	cob.
28. re -	ctos	decet	col	- lau -	dá -	ti -	o.
29. ne -	que	zelavéris faciéntes	in-	i -	qui -	tá -	tem.
30. Sic et	- ut in	erat in princípio sæcula sæ-	cu	- ló -	rum.	A -	men.

Tonus II.



		1	2	3		3	2	1				
p. 284.	1.	Ad	te	Dó-	mine clamábo, Deus meus, ne	sí-	le-	as	á		me:	
p. 127.	2.	At-	tén-	di-	te pópule me-	us	lé-	gem	mé-	-	am:	
p. 409. p. (49.)	3.	Be-	á-	ti	immacu-	lá-	ti	in	ví-		a:	
p. 455. p. 389.	4.	Be-	ne-	dí-	cam Dóminum	in	ó-	mni	tém-	po	re:	
p. 125.	5.	Con-	fi-	té-	mini Dómino,	et invocá-	te	nó-	men	é-	-	jus:
p. (95.)	6.	Con-	fi-	té-	mini Dómino	quó	ni-	am	bó-	-	nus:	
p. 232.	7.	De-	us	áu-	ribus	nó-	stris	au-	dí-	vi-	mus:	
p. 46.	8.	De-	us	ju-	dí - - - - - - - - ci-	um	tú-	um	Ré-	gi-	da:	
p. 338.	9.	Dó-	mi-	ne	probásti me,	et	cō-	gno	ví-	sti	me:	
p. 37.	10.	Dó-	mi-	ne		Dó-	mi-	nus	nó-	-	ster:	
p. (57.) p. (87.)	11.	E-	ru-	ctá-	vit cor me-	um	vér-	bum	bó-	-	num:	
p. 252. p. 268. p. (75.)	12.	Ex-	sul-	tá-	te Deo, ad-	ju-	tó-	ri	nó-	-	stro:	
p. 172.	13.	Ex-	súr-	ge	Dómine Deus,	exalté-	tur	má-	nus	tú-	-	a:
p. (142.)	14.	Gló-	ri-	a	et hónore	coroná-	sti	é-	um	Dó-	mi	ne:
p. 114.	15.	In-	clí-	na	Dómine aurem tu-	am,	et	ex-	áu-	di	me:	
p. 96.	16.	Jú-	di-	ca	me, Dómine, quóniam ego in innocéntia	mé	a	in-	grés-	sus	sum:	
p. 371. p. 505.	17.	Me-	mén-	to		Dó-	mi-	ne	Dá-	-	vid:	
p. (63.)	18.	Quam	di-	lé-	cta tabernácula tua,	Dó-	mi-	nē	vir-	tú-	-	tum:
p. 25.	19.	Qua-	re	fre-	- - - - - - - - -	mu-	é-	runt	gén-	-	tes:	
p. 12.	20.	Qui	re-	gis		Is-	ra	él	in-	tén-	-	de:
p. 280.	21.	Si	con-	si-	stant ad-	vér-	sum	me	cá-	-	stra:	
p. 319.	22.	Ve-	ní-	te	ex-	sul-	té-	mus	Dó-	mi-	no:	
p. 530.	23.	Vo-	ce	me-	a ad Dó-	mi-	num	cla-	má-	-	vi:	
	24.	Gló-	ri-	a	Patri et Fílio et Spi-	rí-	tu-	i-	san-	-	cto:	
						et	nunc	et	sem-	-	per:	

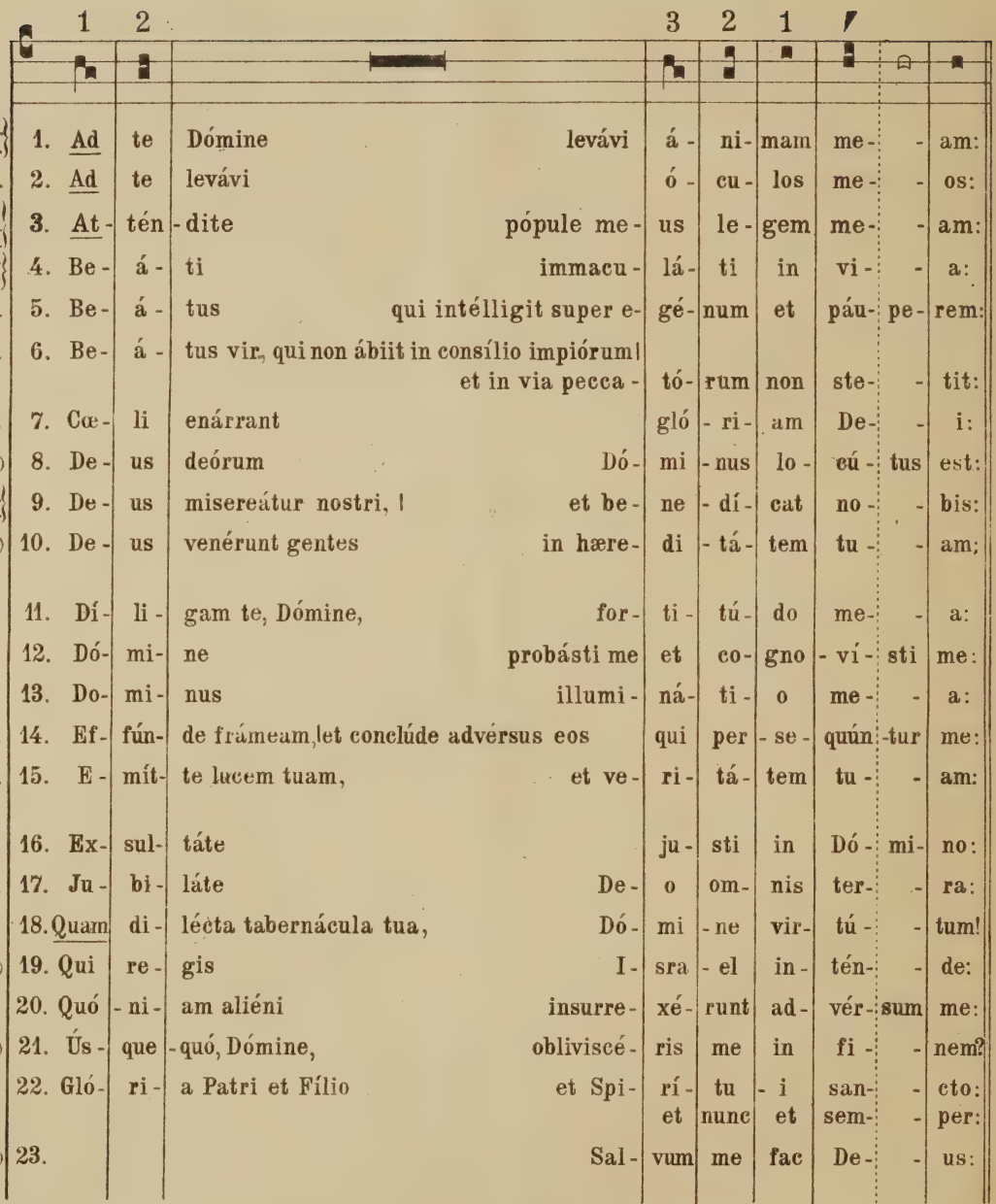
1	2		5	4	3	2	1
1. ne -	quán -	do táceas a me,let assimilábor descendén -	ti -	bús	in	lá -	cum.
2. in -	cli -	náte aurem vestram ǀ in ver-	ba	ó -	ris	mé -	i.
3. qui	ám -	bulant in	le -	ge	Dó -	mi -	ni.
4. sem -	per	laus ejus in	o -	re	me -	o.	
5. an -	nun-	tiáte inter gentes	ó -	pe -	ra	e -	jus.
6. quó -	ni -	am in sæculum miseri-	cór -	di -	a	e -	jus.
7. pa -	tres	nostri annunti-	a -	vé -	runt	no -	bis.
8. et	ju -	stítiam tuam	Fí -	li -	o	Re -	gis.
9. tu	co -	gnovísti sessiónem meam, ǀ et resurrec-	ti -	ó -	nem	me -	am.
10. quam	ad -	mirábile est nomen tuum in u-	ni -	vér -	sa	ter -	ra.
11. di -	co	ego ópe-	ra	me	- a	re -	gi.
12. ju -	bi -	lá - - - - - - - - - -	te	De	- o	Ja -	cob.
13. ne	o -	bli - - - - - - - - - vi	- scá -	ris	páu -	pe -	rum.
14. et	con -	stituísti eum ǀ super ópera má-	nu -	um	tu -	á -	rum.
15. quó -	ni -	am ínops et	pau -	per	sum	e -	go.
16. et	in	Dómino sperans	non	in -	fir -	má -	bor.
17. et	o -	mnis mansue-	tú -	di -	nis	e -	jus.
18. con -	cu -	píscit,et déficit ánima mea ǀ in á-	tri -	a	Dó -	mi -	ni.
19. et	pó -	puli meditáti	sunt	in -	á -	ni -	a.
20. qui	de -	dúcis ve-	lut	o -	vem	Jo -	seph.
21.		non ti-	mé -	bit	cor	me -	um..
22. ju -	bi -	lémus Deo sa-	lu -	tá -	ri	no -	stro.
23. vo -	ce	mea ad Dóminum	de -	pre -	cá -	tus	sum.
24. Sic -	ut	erat in princípio					
et	in	sæcula sæ-	cu -	ló -	rum.	A -	men.

Tonus III.

p. 499.	1. At -	tén -	dite	pópule meus	lé -	gem		me -	am:
p. 324. p.(60.)	2. Be -	á -	ti	immacu -	lá -	ti	in	vi -	a:
p. (111.)	3. Be -	á -	ti	omnes qui	tí -	ment	Dó -	mi -	num:
p. 510.	4. Be -	á -	tus vir	qui	tí -	met	Dó -	mi -	num:
p. 509. p. 124.	5. Be -	ne -	dícam Dóminum	in	ó -	mni	tém -	po -	re:
p. 259. p. 434. p. 535.	6. Bé -	ne -	dic	ánima	mé -	a	Dó -	mi -	no:
p. 457.	7. Be -	ne -	dixísti	Dómine	tér -	ram		tu -	am:
p. 513.	8. Can -	tá -	te	Dómino	cán -	ti -	cum	no -	vum:
p. 134.	9. Con -	cul -	cavérunt me	inimíci mei	tó -	ta		di -	e:
p. 204.	10. Con -	fi -	teántur tibi		pó -	pu -	li,	De -	us:
p. 479.	11. Con -	fi -	tébor tibi Dómine, ǀ	in toto	cór -	de		me -	o:
p. 330.	12. De	pro -	fúndis	clamávi	ád	te	Dó -	mi -	ne:
p. 446.	13. De -	us	áuribus		nó -	stris	audí -	vi -	mus:
p. 137.	14. Dí -	li -	gam te, Dómine,	forti -	tú -	do		me -	a:
p. 88.	15. Dó -	mi -	ne, Deus	sa -	lú -	tis		me -	æ:
p. 353.	16. Dó -	mi -	ne		Dó -	mi -	nus	no -	ster:
p. 164.	17. Dó -	mi -	ne exáudi	orati -	ó -	nem		me -	am:
p. 468.	18. Dó -	mi -	ne probásti me,	et	cō -	gno -	ví -	sti	me:
p. 99.	19. Dó -	mi -	nus	illumi -	ná -	ti -	o	me -	a:
p. (132.)	20. Ec -	ce		elon -	gá -	vi	fú -	gi -	ens:
p. (67.)	21. E -	ru -	ctávit	cor meum	vér -	bum		bo -	num:
p. (17.)	22. Ex -	al -	tabo te		Dé -	us	me -	us	Rex:
p. 346.	23. Ex -	al -	tábo te, Domine, ǀ	quoniam	sū -	sce -	pí -	sti	me:
p. 294.	24. Ex -	áu -	di Deus oratiónem meam, ǀ et ne despéxeris deprecati -		ó -	nem		me -	am:
p. 110.	25. Ex -	áu -	di Dómine	ju -	stí -	ti -	am	me -	am:
p. 430.	26. Ex -	sul -	táte		jú -	sti in	Dó -	mi -	no:
p. 255.	27. Ex -	súr -	gat Deus	et dissipéntur ini -	mí -	ci		é -	jus:
p. 497.	28. Glo -	ri -	abúntur in te omnes,	qui díligunt	nó -	men		tu -	um:
p. 257.	29. In	te,	Dómine, sperávi, ǀ	non confúndar	ín	æ -	-	tér -	num:
p. 229.	30. Ju -	bi -	láte	Deo	ó -	mnis		ter -	ra:
p. 458.	31. Lau -	dá -	te Dóminum	omnes	Án -	ge -	li	e -	jus:
p. (32.) p. (91.)	32. Me -	mén -	to		Dó -	mi -	ne	Da -	vid:
p. 108.	33. Mi -	se -	rére mei Deus, ǀ quóniam	concul -	cá -	vit	me	ho -	mo:
p. (78.)	34. Mi -	se -	ricórdias Dómini	in æ -	tér -	num	can -	tá -	bo:
p. 471.	35. Mi -	se -	ricordias Dómini ǀ	in æ -	tér -	num	can -	tá -	bo:
p. (181.)	36. Ob -	li -	víscere pópulum tuum, ǀ	et domum	pá -	tris		tu -	i:
p. 444.	37. Quam	bo -	nus		Ís -	ra -	el	De -	us:
p. 506.	38. Quam	di -	lécta tabernácula tua, ǀ	Dómi -	nē	vir -	-	tú -	tum:
p. (1.)	39. Quid	glo -	riáris		ín	ma -	lí -	ti -	a:
	40. Gló -	ri -	a Patri et Fílio	et Spi -	rí -	tu -	i	san -	cto:
				et	nunc	et		sem -	per:

1	2		5	4	3	2	1
1. in -	cli -	náte aurem vestram ! in ver-	ba	o -	ris	me-	i.
2. qui	ám -	bulant in	le -	ge	Dó	- mi -	ni.
3. qui	ám -	bulant	in	vi -	is	e -	jus.
4. in	man-	dátis e-	jus	vo -	let	ni -	mis.
5. sem-	per	laus ejus	in	o -	re	me -	o.
6. et	ó -	mnia, quæ intra me sunt, ! nómi-	ni	san-	cto	e -	jus.
7. a -	ver -	tísti capti-	vi -	tá -	tem	Ja -	cob.
8. can -	tá -	te Dómi-	no	o -	mnis	ter -	ra.
9. quó -	ni -	am multi bellán-	tes	ad -	vér-	sum	me.
10. con-	fi -	teántur tibi	pó -	pu -	li	o -	mnes.
11. in	con -	sílio justórum et con-	gre -	ga -	ti -	ó -	ne.
12. Dó -	mi -	ne, exáu-	di	vo -	cem	me -	am.
13. pa -	tres	nostri narravérunt opus ! quod operátus es in di-	é -	bus	e -	ó -	rum.
14. Dó -	mi -	nus firmaméntum meum et refúgium meum ! et li-	be -	rá -	tor	me -	us.
15. in	di -	e clamávi et	no -	cte	co -	ram	te.
16. quam	ad -	mirábile est nomen tuum ! in u-	ni -	vér-	sa	ter -	ra.
17. et	cla-	mor meus	ad	te	vé -	ni -	at.
18. tu	co -	gnovísti sessiónem meam, ! et resurre-	cti -	ó -	nem	me -	am.
19. et	sa -	lus me-	a:	quem	ti -	mé -	bo?
20. et	man-	si in	so -	li -	tú -	di -	ne.
21. di -	co	ego opé-	ra	me-	a	re -	gi.
22. et	be -	nedícam nómini tuo ! in sæculum et in sæ-	cu -	lum	sæ -	cu -	li.
23. nec	de -	lectásti inimícos	me -	os	su -	per	me.
24. in -	tén -	de mihi,	et	ex -	áu -	di	me.
25. in -	tén -	de depreca-	ti -	ó -	nem	me -	am.
26. re -	ctos	decet	col -	lau-	dá -	ti -	o.
27. et	fú -	giant, qui odérunt eum, ! a	fá -	ci -	e	e -	jus.
28. quó -	ni -	am tu be-	ne -	dí -	ces	ju -	sto.
29. in	ju -	stítia tua líbera me, !	et	é -	ri -	pe	me.
30. psal-	mum	dicite nómini ejus, ! date glóri-	am	lau-	di	e -	jus.
31. lau-	dá -	te eum omnes	vir -	tú -	tes	e -	jus.
32. et	o -	mnis mansue-	tú -	di -	nis	e -	jus.
33. to -	ta	die impúgnans	tri -	bu -	lá -	vit	me
34. in	ge -	neratiónem et ge-	ne -	ra -	ti -	ó -	nem.
35. in	ge -	neratiónem et generatiónem ! annuntiábo veritátem tuam	in	o -	re	me -	o.
36. et	con-	cupíscit rex	de -	có -	rem	tu -	um.
37. his	qui		re -	cto	sunt	cor -	de.
38. con	cu -	píscit et déficit ánima mea ! in á -	tri -	a	Dó -	mi -	ni.
39. qui	po -	tens es in	in -	i -	qui -	tá -	te.
40. Sic- et	ut in	erat in princípio sæcula sæ-	cu -	ló -	rum.	A -	men

Tonus IV.



p. 86. p. 93.
p. 82.
p. 216. p. 253. p. 322.
p. 10. p. 327.
p. 415.
p. 544.
p. 466.
p. (176.)
p. 426. p. 168.
p. (19.)
p. 239.
p. 202.
p. 282.
p. 159.
p. 130.
p. 223.
p. 52.
p. 306.
p. (105.)
p. 121.
p. (101.)
p. (138.)

1	2		4	3	2	1
1. De -	us	meus in te confído, non	e -	ru -	bé -	scam.
2.		qui hábi -	tas	in	cœ -	lis.
3. in -	cli -	náte aurem vestram ! in verba	o -	ris	me	- i.
4. qui	ám -	bulant in le -	ge	Dó -	mi -	ni.
5. in	di -	e mala liberábit e -	um	Dó -	mi -	nus.
6. et	in	cáthedra pestilénti -	æ	non	se -	dit.
7. et	ó -	pera mánuum ejus ! annúntiat	fir -	ma -	mén -	tum.
8.		et vo -	cá -	vit	ter -	ram.
9. il -	lú -	minet vultum suum super nos, ! et misere -	á -	tur	no -	stri.
10. pol -	lu -	érunt templum sanctum tuum: ! posuérunt Jerúsalem in pomórum	cu -	stó -	di -	am.
11. Dó -	mi -	nus firmaméntum meum et refúgium meum ! et libe - -	rá -	tor	me	- us.
12. tu	co -	gnovísti sessionem meam, ! et resurrecti -	ó -	nem	me	- am.
13. et	sa -	lus mea.	quem	ti -	mé	- bo?
14. dic	á -	nimæ meæ: ! Salus tú -	a	e -	go	sum.
15. i -	psa	me deduxérunt ! et adduxérunt in montem sanctum tuum et in taberná -	cu -	la	tu	- a.
16. re -	ctos	decet col -	lau -	dá	- ti	- o.
17. psal -	mum	dícite nómini ejus: ! date glóriam	lau -	di	e -	jus.
18. con -	cu -	píscit et déficit ánima mea ! in átri -	a	Dó -	mi	- ni.
19. qui	de -	dúcis velut	o -	vem	Jo -	seph.
20. et	for -	tes quæsiérunt á -	ni -	mam	me	- am.
21. ús -	que -	quó avértis fáciem	tu -	am	a	me.
22. Sic - et	ut in	erat in princípio sæcula sæcu -	ló -	rum.	A -	men.
23. quó -	ni -	am intravérunt aquæ usque ad á -	ni -	mam	me	- am.

Tonus V.

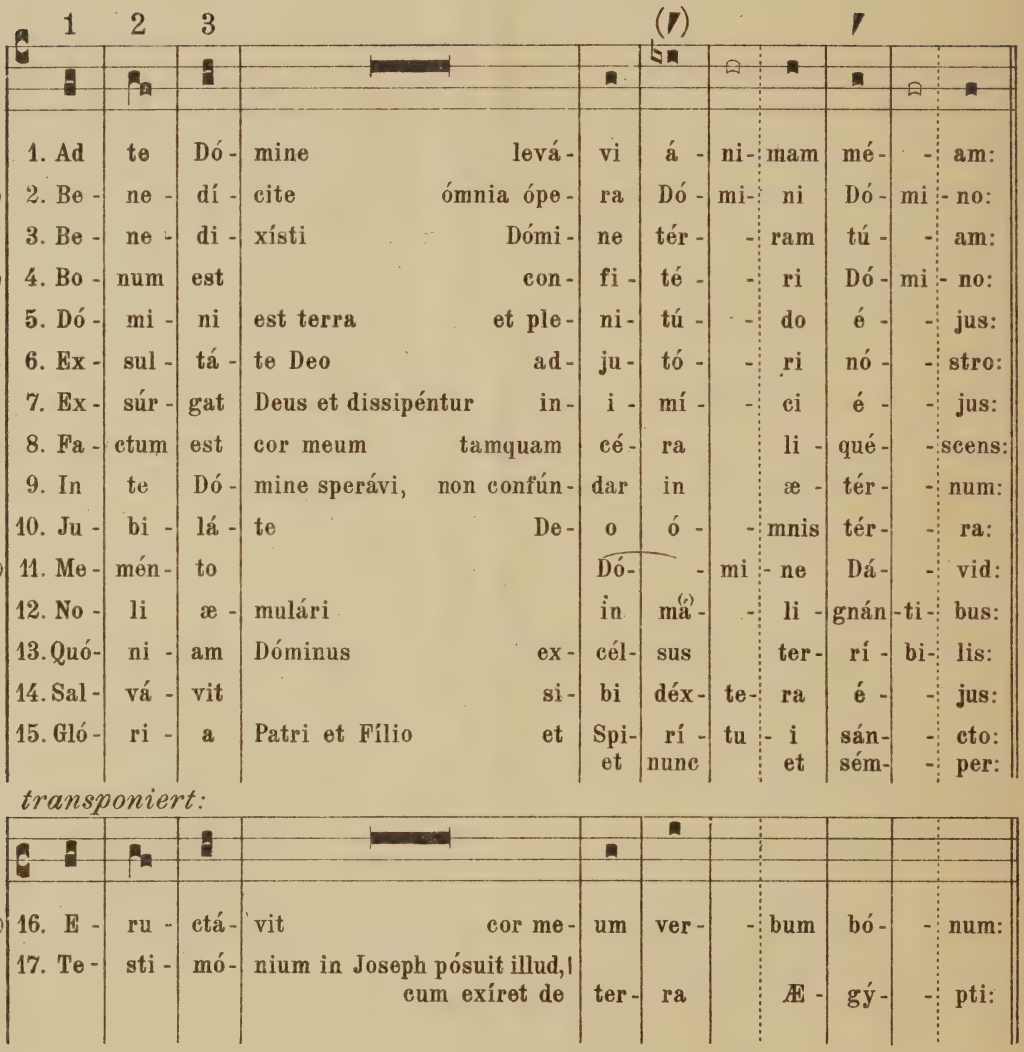
	1	2			1			
p. (45)	1. Be	- á -	ti	immaculáti	in	vi	-	- a:
□ p. 488.	2. Be	- á -	tus,	qui intélligit super egénum	et	páu	- pe-	rem:
p. 525.	3. Bo-	num	est	confité	- ri	Dó -	mi	- no:
p. 122.	4. Con	- tri -	státus sum	in exercitatió -	ne	me -	-	a:
p. 291.	5. De	- us	in nómine tuo	sal -	vum	me		fac:
□ p. 58.	**6. Dí -**	**li -**	**gam te, Dómine,**	**fortitú -**	**do**	**mè -**		**- a:**
□ p. 383.	7. Dó -	mi -	ne,	Dómi -	nus	no -	-	ster:
p. 296.	8. Ex -	súr -	gat Deus	et dissipéntur inimí	- ci	e -	-	jus:
p. 141.	9. In	te	Dómine sperávi,	non confúndar in	æ -	tér-	-	num:
□ p. 118.	10. Læ	- tá -	tus sum in his	quæ dicta	sunt	mi -	-	hi:
p. 341.	11. Lau	- dá -	te Dóminum omnes gentes, ǀ	laudáte eum o -	mnes	pó -	pu -	li:
				misericórdi -	a	e -	-	jus,
p. (191.)	12. Mi	- se -	ricórdias Dómini	in ætérnum	can	- tá -	-	bo:
p. 83.	13. Pri	- ús -	quam montes fíerent, ǀ	aut formarétur terra	et	or -	-	bis:
□ p. 116.	14. Quó	- ni -	am ad te	orá -	bo,	Dó -	mi -	ne:
□ p. (135.)	15. Sal -	vum	me		fac	De -	-	us:
□ p. 265.	16. Ús -	que -	quó Dómine	obliviscéris me	in	fi -	-	nem?
	17. Gló -	ri -	a Patri et Fílio	et Spirítu	- i	san -	-	cto:
				et nunc	et	sem -	-	per:

1

1.	qui	ámbulant	in	le-	-	ge	Dó-	mi - ni.
2.	in	die mala	liberábit	e -	-	um	Dó-	mi - nus.
3.	et	psállere	nómini	tu -	o	Al -	tís-	si - me.
4.	et	conturbátus sum a voce inimíci | et a tribulatióne		pec-	-	ca -	tó-	- ris.
5.	et	in virtúte tua		jú -	-	di -	ca	me.
6.	Dó -	minus firmaméntum meum et refúgium meum | et libe -		rá -	-	tor	me	- us.
7.	quam	admirábile est nomen tuum |	in uni -	vér-	-	sa	ter	- ra.
8.	et	fúgiant, qui odérunt eum	a	fá -	ci	- e	e -	- jus.
9.	in	justítia tua		lí -	-	be -	ra	me.
10.	in	domum		Dó-	mi	- ni	í -	bi- mus.
11.	quó - et	niam confirmáta est super nos | véritas Dómini	manet	in		æ -	tér	- - num.
12.	in	generatiónem	et gene -	ra -	-	ti -	ó -	- nem.
13.	a	sæculo et usque in sæculum		tú		es	De-	- us.
14.	ma -	ne exáudies		vo -	-	cem	me-	- am.
15.	quó -	niam intravérunt aquæ |	usque ad	á -	ni-	mam	me-	- am.
16.	ús -	quequó avértis	fáciem	tu -	-	am	a	me?
17.	Sic - et	ut erat in princípio in sæcula	sæcu -	ló -	-	rum.	A -	- men.

Tonus VI.

	1	2	3				(/)			/		
p. 277.	1. Ad	te	Dó -	mine	levá -	vi	á -	ni -	mam	mé -	-	am:
p. (6.)	2. Be -	ne -	dí -	cite	ómnia ópe -	ra	Dó -	mi -	ni	Dó -	mi -	no:
p. 332.	3. Be -	ne -	di -	xísti	Dómi -	ne	tér -	-	ram	tú -	-	am:
p. (34.)	4. Bo -	num	est		con -	fi -	té -	-	ri	Dó -	mi -	no:
p. 22.	5. Dó -	mi -	ni	est terra	et ple -	ni -	tú -	-	do	é -	-	jus:
p. 221.	6. Ex -	sul -	tá -	te Deo	ad -	ju -	tó -	-	ri	nó -	-	stro:
p. 363.	7. Ex -	súr -	gat	Deus et dissipéntur	in -	i -	mí -	-	ci	é -	-	jus:
! p. (147.)	8. Fa -	ctum	est	cor meum	tamquam	cé -	ra		li -	qué -	-	scens:
p. 65.	9. In	te	Dó -	mine sperávi,	non confún -	dar	in		æ -	tér -	-	num:
p. 343.	10. Ju -	bi -	lá -	te	De -	o	ó -	-	mnis	tér -	-	ra:
! p. (183.)	11. Me -	mén -	to			Dó -	-	mi	- ne	Dá -	-	vid:
p. (37.)	12. No -	li	æ -	mulári		in	ma(/) -	-	li -	gnán	- ti -	bus:
! p. 286.	13. Quó -	ni -	am	Dóminus	ex -	cél -	sus		ter -	rí -	bi -	lis:
p. 227.	14. Sal -	vá -	vit		si -	bi	déx -	te -	ra	é -	-	jus:
	15. Gló -	ri -	a	Patri et Fílio	et	Spi -	rí -	tu	- i	sán -	-	cto:
						et	nunc		et	sém -	-	per:



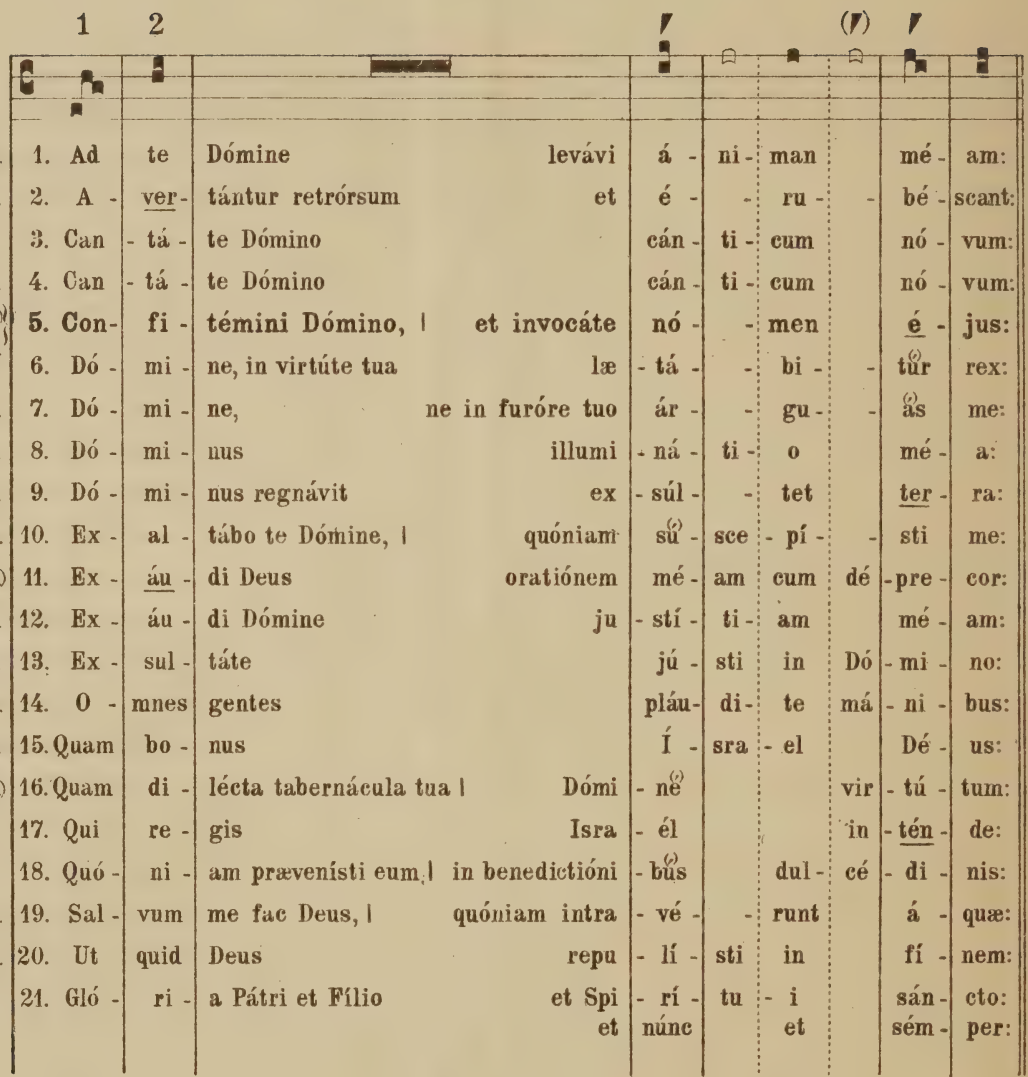
transponiert:

p. (165.)	16. E -	ru -	ctá -	vit	cor me -	um	ver -	-	bum	bó -	-	num:
p. 316.	17. Te -	sti -	mó -	nium in Joseph pósuit illud,	cum exíret de	ter -	ra		Æ -	gý -	-	pti:

1	2					3	2	1			
1. De-	us		mé-	us	in te confído	non	e -	ru -	bé-	-	scam.
2.		lau-	dá -	te	et superexaltáte	e -	um	in	sæ-	cu	- la.
3. a -	ver -	- - -	tí -	sti	capti-	vi -	tá -	tem	Já-	-	cob.
4.		et	psál	- le -	re nómini	tu-	o	Al -	tís-	si-	me.
5. or -	bis	ter - - -	rá -	rum	et univérsi qui há-	bi -	tant	in	é -	-	o.
6.					jubilá-	te	De-	o	Já-	-	cob.
7. et	fú -	giant qui odérunt	é -	um	a	fá -	ci -	e	é -	-	jus.
8.		in	mé -	di -	o		ven-	tris	mé-	-	i.
9. in	ju-	- - -	stí -	ti -	a tu-	a	lí -	be -	rá		me.
10. psal	- mum	dícite nómini	é -	jus	date glóri-	am	lau-	di	é -	-	jus.
11.		et	ó -	mnis	mansue-	tú -	di -	nis	é -	-	jus.
12. ne -	que	ze-	lá -	ve -	ris faciéntes	in	- i -	qui -	tá-	-	tem.
13.		Rex	má -	gnus	su-	per	o -	mnem	tér-	-	ram.
14.		et	brá	- chi -	um		san-	ctum	é -	-	jus.
15. Sic et	- ut in	erat in princípio	sæ -	cu -	la sæ-	cu	- ló -	rum.	Á-	-	men.

16. di	- co		é -	go	ópe-	ra	me	- a	ré-	-	gi.
17.			lín -	guam	quam non nó-	ve -	rat	au -	dí-	-	vit.

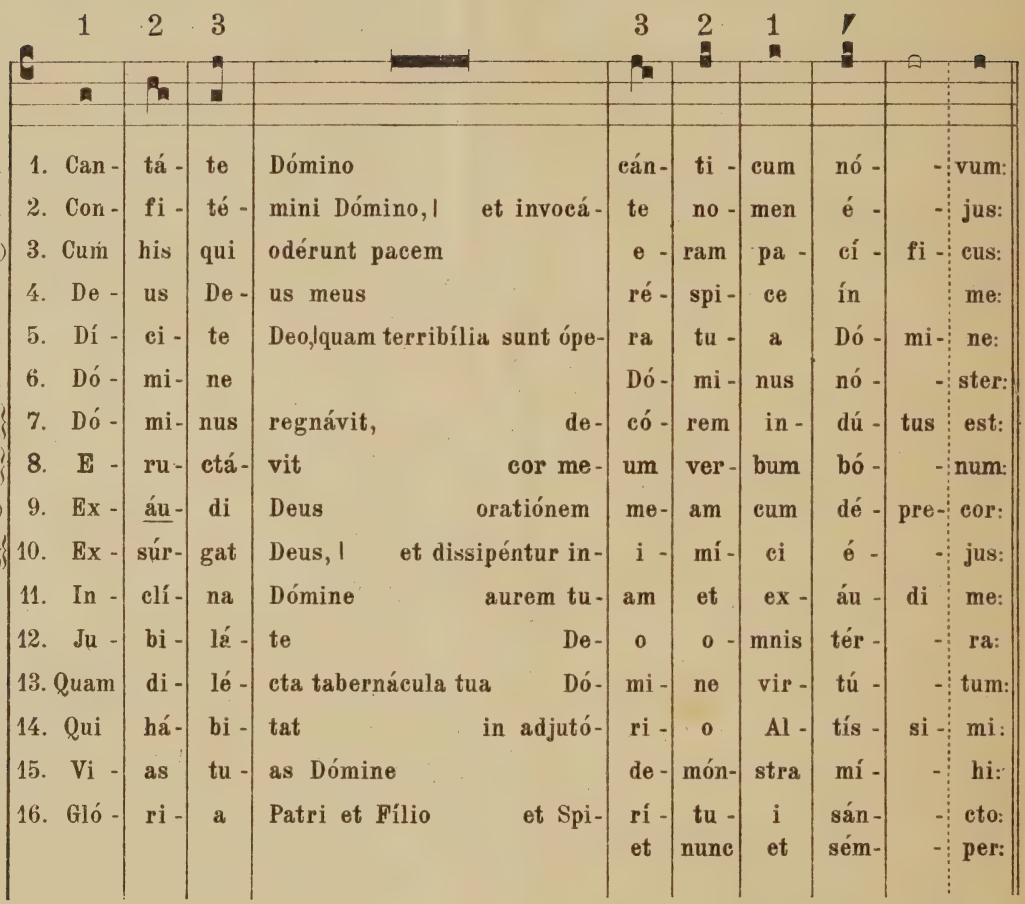
Tonus VII.



p. 104.	1.	Ad	te	Dómine	levávi	á -	ni -	man		mé -	am:
p. 299.	2.	A -	ver-	tántur retrórsum	et	é -	-	ru -	-	bé -	scant:
p. 211.	3.	Can	- tá -	te Dómino		cán -	ti -	cum		nó -	vum:
p. 30.	4.	Can	- tá -	te Dómino		cán -	ti -	cum		nó -	vum:
p. (200) p. 208. p. 218.	5.	Con-	fi -	témini Dómino, |	et invocáte	nó -	-	men		é -	jus:
p. 461.	6.	Dó -	mi -	ne, in virtúte tua	læ	- tá -	-	bi -	-	tur	rex:
p. 100.	7.	Dó -	mi -	ne,	ne in furóre tuo	ár -	-	gu -	-	ás	me:
p. 135.	8.	Dó -	mi -	nus	illumi	- ná -	ti -	o		mé -	a:
p. 55.	9.	Dó -	mi -	nus regnávit	ex	- súl -	-	tet		ter -	ra:
p. 74.	10.	Ex -	al -	tábo te Dómine, |	quóniam	sú -	sce	- pí -	-	sti	me:
p. (14.)	11.	Ex -	áu -	di Deus	oratiónem	mé -	am	cum	dé	-pre -	cor:
p. 521.	12.	Ex -	áu -	di Dómine	ju	- stí -	ti -	am		mé -	am:
p. 549.	13.	Ex -	sul -	táte		jú -	sti	in	Dó	- mi -	no:
p. 242.	14.	O -	mnes	gentes		pláu-	di-	te	má	- ni -	bus:
p. 393.	15.	Quam	bo -	nus		Í -	sra	- el		Dé -	us:
p. (120.)	16.	Quam	di -	lécta tabernácula tua |	Dómi	- ne			vir	- tú -	tum:
p. 4. p. 421	17.	Qui	re -	gis	Isra	- él			in	- tén -	de:
p. (9.)	18.	Quó -	ni -	am prævenísti eum |	in benedictióni	- bus		dul -	cé	- di -	nis:
p. 68.	19.	Sal -	vum	me fac Deus, |	quóniam intra	- vé -	-	runt		á -	quæ:
p. 303.	20.	Ut	quid	Deus	repu	- lí -	sti	in		fí -	nem:
	21.	Gló -	ri -	a Pátri et Fílio	et Spi	- rí -	tu	- i		sán -	cto:
					et	núnc		et		sém -	per:

1	2		5	4^b	4^a	3	2	1
1. De-	us	meus, in te confído !	non		e -	ru -	be -	scam.
2. qui	vo -	- - - - - - - - - - - - - -	lunt		mi -	hi	ma -	la.
3. can	- tá -	te Dómi-	no		o -	mnis	ter -	ra.
4. qui	- a	mira	- bí -	-	li -	a	fe -	cit.
5. an-	nun-	tiáte inter gentes	ó -	-	pe -	ra	e -	jus.
6. et	su -	per salutáre tuum ! exsultá-	bit		ve -	he -	mén	- ter.
7. ne-	que	in ira tua	cor-	-	rí -	pi -	as	me.
8. et	sa -	lus me	- a:		quem	ti -	mé -	bo?
9. læ -	tén-	tur	ín -	-	su -	læ	mul	- tæ.
10. nec	de -	lectásti inimícos	me-	-	os	su -	per	me.
11. a	ti -	móre inimíci ! éripe	á -	-	ni -	mam	me -	am.
12. in -	tén-	de depreca	- ti -	-	ó -	nem	me -	am.
13. re -	ctos	decet	col-	-	lau-	dá -	ti -	o.
14. ju -	bi -	láte Deo in voce ex	- sul-	-	ta -	ti -	ó -	nis.
15. his	qui		re-	-	cto	sunt	cor	- de.
16. con-	cu -	píscit et déficit ánima mea ! in	á -	tri-	a	Dó -	mi	- ni.
17. qui	de -	dúcis ve	- lut		o -	vem	Jo -	seph.
18. po -	su -	ísti in cápite ejus ! corónam de lápi	- de		pre-	ti -	ó -	so.
19. us -	que	ad	á -	-	ni -	mam	me -	am.
20. i -	rá -	tus est furor tuus ! super oves	pá-	-	scu-	æ	tu -	æ?
21. Sic et	- ut in	erat in princípio sæcula	sæ - cu-	-	ló -	rum.	A -	men.

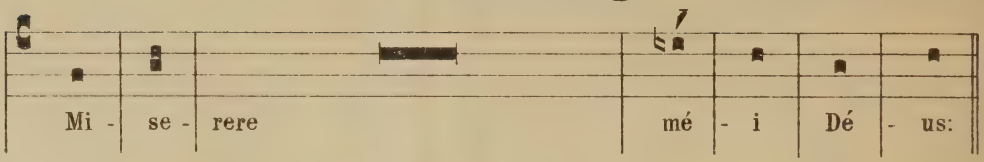
Tonus VIII.



p. 213.	1. Can-	tá -	te	Dómino	cán-	ti -	cum	nó -	-	vum:
□ p. 206.	2. Con-	fi -	té -	mini Dómino, | et invocá-	te	no -	men	é -	-	jus:
□ p. (177.)	3. Cum	his	qui	odérunt pacem	e -	ram	pa -	cí -	fi -	cus:
□ p. 153.	4. De -	us	De-	us meus	ré -	spi -	ce	ín		me:
p. 225.	5. Dí -	ci -	te	Deo, quam terribília sunt ópe-	ra	tu -	a	Dó -	mi -	ne:
p. 263.	6. Dó -	mi -	ne		Dó -	mi -	nus	nó -	-	ster:
□ p. 41. □ p. 28.	7. Dó -	mi-	nus	regnávit, de-	có -	rem	in -	dú -	tus	est:
p. (53.) □ p. (128.)	8. E -	ru-	ctá-	vit cor me-	um	ver -	bum	bó -	-	num:
p. (11)	9. Ex -	áu-	di	Deus oratiónem	me-	am	cum	dé -	pre-	cor:
□ p. 248. □ p. (72.)	10. Ex -	súr-	gat	Deus, | et dissipéntur in-	i -	mí -	ci	é -	-	jus:
p. 311.	11. In -	clí -	na	Dómine aurem tu-	am	et	ex -	áu -	di	me:
p. 49.	12. Ju -	bi -	lá -	te De-	o	o -	mnis	tér -	-	ra:
p. 531.	13. Quam	di -	lé -	cta tabernácula tua Dó-	mi -	ne	vir -	tú -	-	tum:
p. 76.	14. Qui	há -	bi -	tat in adjutó-	ri -	o	Al -	tís -	si -	mi:
□ p. 1.	15. Vi -	as	tu -	as Dómine	de-	món-	stra	mí -	-	hi:
	16. Gló -	ri -	a	Patri et Fílio et Spi-	rí -	tu -	i	sán -	-	cto:
					et	nunc	et	sém -	-	per:

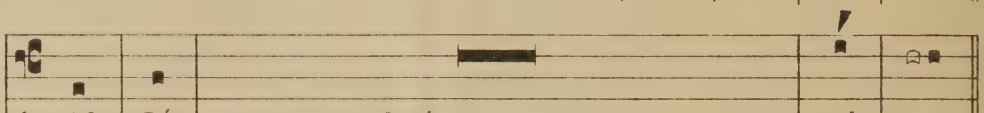
1	2			3	2	1			
1. qui -	a		mira-	bí -	li -	a	fé -	-	cit.
2. an -	nun-	tiáte inter gentes		ó -	pe -	ra	é -	-	jus.
3. cum	lo -	québar illis, |	impu-	gná -	bant	me	grá -	-	tis.
4. qua -	re	me dereliquísti? | longe a salúte mea | verba deli-		ctó -	rum	me-	ó -	-	rum.
5. in	mul-	titúdine virtútis tuæ | mentiéntur tibi in		- i -	mí -	ci	tú -	-	i.
6. quam	ad -	mirábile est nomen tuum |	in u-	ni -	vér -	sa	tér-	-	ra.
7. in -	dú -	tus est Dóminus	fortitúdi-	nem	et	præ-	cín -	xit	se.
8. di -	co	ego	ópe-	ra	me-	a	ré -	-	gi.
9. a	ti -	móre inimíci |	éripe	á -	ni -	mam	mé-	-	am.
10. et	fú -	giant, qui odérunt eum, |	a	fá -	ci -	e	é -	-	jus.
11. quó -	ni -	am	inops et	pau-	per	sum	é -	-	go.
12. ser -	ví -	te	Dómi -	no	in	læ -	tí -	ti -	a.
13. con -	cu -	píscit et déficit anima mea |	in	a -	tri-	a	Dó-	mi-	ni.
14. in	pro-	tectióne	Dei cœ -	li	com	- mo	- rá -	bi-	tur.
15. et	sé -	mitas	tu -	as	é -	do -	cé-	-	me.
16. Sic - et	ut in	erat in princípio sæcula	sæ -	cu -	ló -	rum.	Á -	-	men.

Anhang: Psalmodie



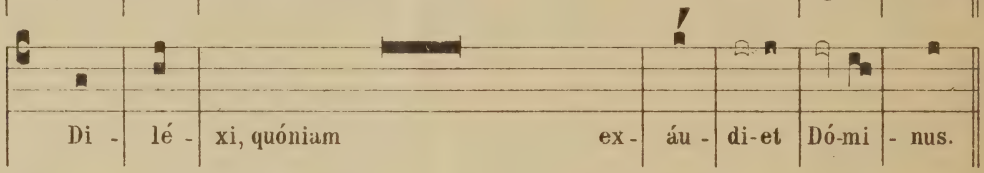
I.

p. 61. p. 52. Mi - se - rere mé - i Dé - us:



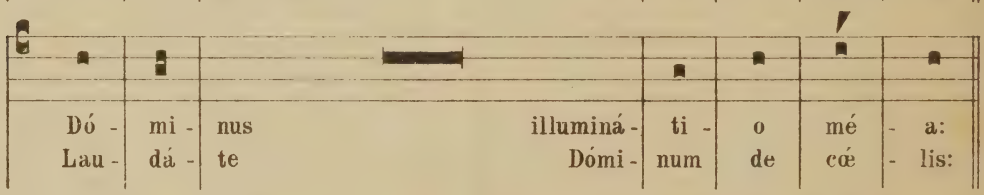
II.

p. 17.	1. Ad	Dó -	minum, cum tribulárer	cla	- má	- vi:
p. 45.	2. Be -	á -	tus qui intélligit super egénum	et	páu -	pe-rem:
p. 134. p. 58.	3. Be -	ne -	dictus Dóminus Deus	Israel	- él:	
	4. Et	e -	réxit			
p. 19.	5. Con -	fi -	tébor tibi, Dómine,	in toto corde	mé	- o:
p. 55.	6. E -	go	dixi: In dimídio	diérum me	- ó -	rum:
p. 43.	7. Ex -	spé -	ctans	exspectávi	Dó -	mi-num:
p. 84.	8. Lau -	dá -	te	púeri	Dó -	mi-num:
p. 46.	9. Quem	- ád -	modum desíderat cervus	ad fontes a	- quá -	rum:



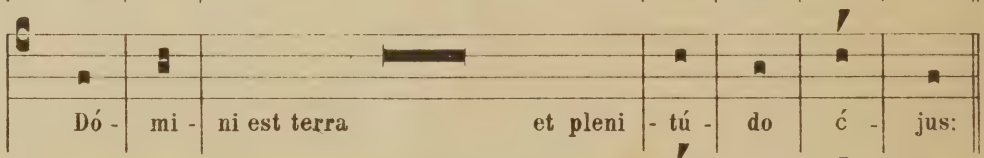
III.

p. 16. Di - lé - xi, quóniam ex - áu - di-et Dó-mi - nus.



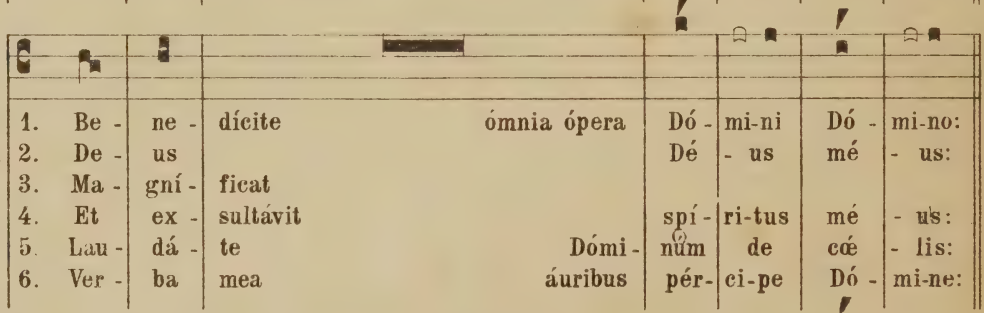
IV.

p. 39.	Dó -	mi -	nus	illuminá -	ti -	o	mé - a:
p. 88.	Lau -	dá -	te	Dómi -	num	de	cœ - lis:



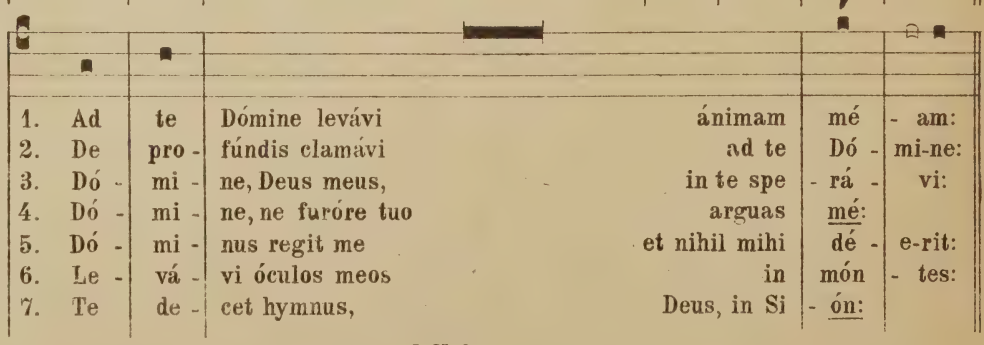
VI.

p. 86. Dó - mi - ni est terra et pleni - tú - do ć - jus:



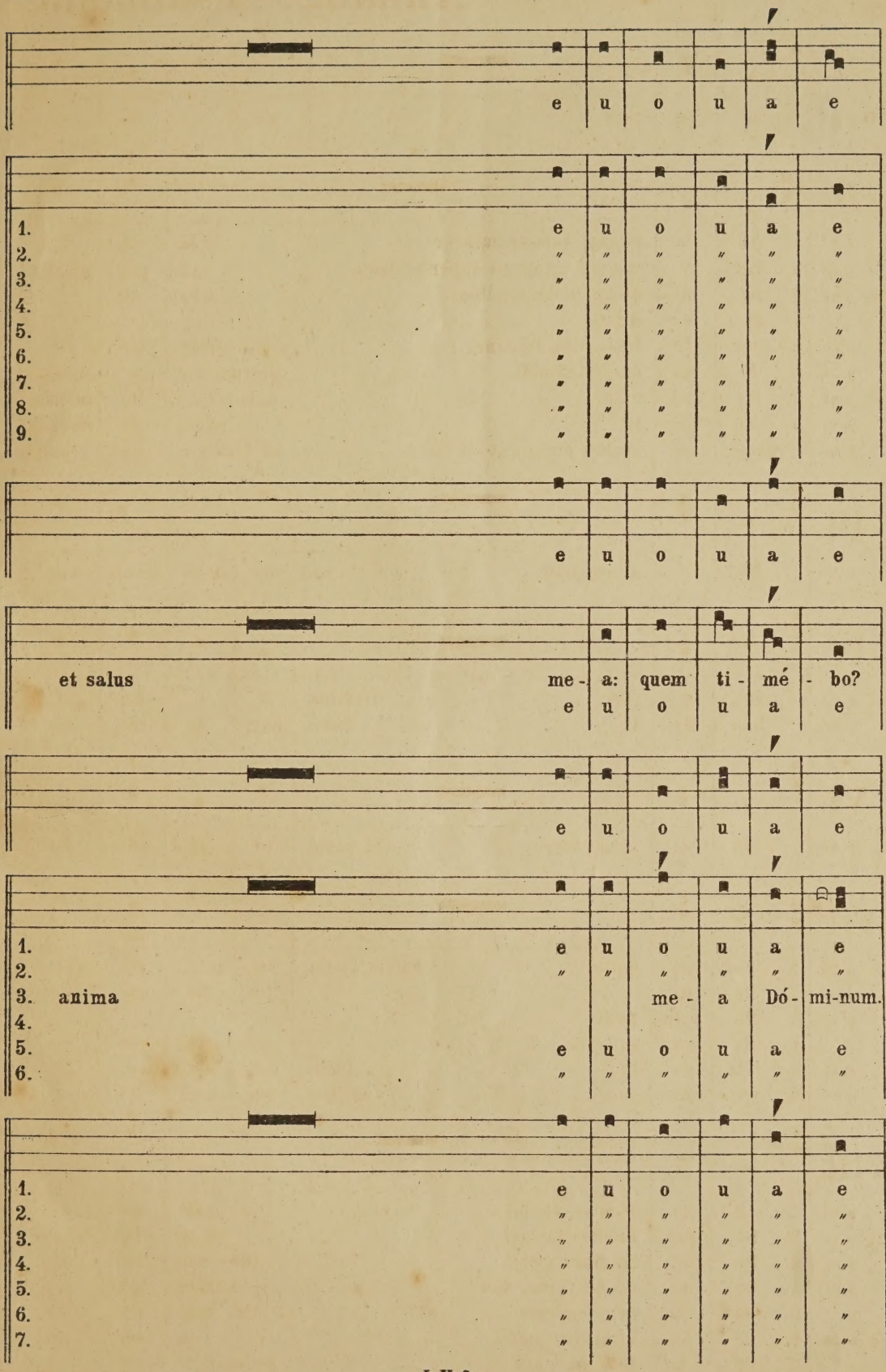
VII.

p. 89.	1. Be -	ne -	dícite	ómnia ópera	Dó -	mi-ni	Dó - mi-no:
p. 54.	2. De -	us			Dé	- us	mé - us:
p. 21.	3. Ma -	gní -	ficat				
	4. Et	ex -	sultávit		spí -	ri-tus	mé - us:
p. 56.	5. Lau -	dá -	te	Dómi -	num	de	cœ - lis:
p. 30.	6. Ver -	ba	mea	áuribus	pér -	ci-pe	Dó - mi-ne:



VIII.

p. 38.	1. Ad	te	Dómine levávi	ánimam	mé	- am:
p. 19.	2. De	pro -	fúndis clamávi	ad te	Dó -	mi-ne:
p. 32.	3. Dó -	mi -	ne, Deus meus,	in te spe	- rá -	vi:
p. 31.	4. Dó -	mi -	ne, ne furóre tuo	arguas	mé:	
p. 37.	5. Dó -	mi -	nus regit me	et nihil mihi	dé -	e-rit:
p. 18.	6. Le -	vá -	vi óculos meos	in	món	- tes:
p. 53.	7. Te	de -	cet hymnus,	Deus, in Si	- ón:	


e u o u a e
1. e u o u a e
2. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
3. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
4. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
5. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
6. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
7. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
8. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
9. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
e u o u a e
et salus me- a: quem ti- mé - bo?
e u o u a e
e u o u a e
1. e u o u a e
2. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
3. anima me - a Dó - mi-num.
4.
5. e u o u a e
6. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
1. e u o u a e
2. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
3. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
4. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
5. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
6. 〃 〃 〃 〃 〃 〃
7. 〃 〃 〃 〃 〃 〃